

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



What to do till the doctor comes?

Frank Capra e a Grande Depressão

José Manuel Manta

MESTRADO EM ESTUDOS INGLESES E AMERICANOS
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



What to do till the doctor comes?

Frank Capra e a Grande Depressão

José Manuel Manta

MESTRADO EM ESTUDOS INGLESES E AMERICANOS
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA
DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR MÁRIO JORGE TORRES

2015

Agradecimentos

Aos amigos e aos colegas de mestrado, em particular ao Zé e ao Ricardo, porque como em Doe, Smith e Deeds a incerteza nunca os demoveu; aos meus pais, pelo afeto; aos professores que encontrei na FLUL, pelo exemplo; ao Professor Mário Jorge Torres, por ter sido o interlocutor para quem esta dissertação foi sendo escrita, pelo desafio acrescido que isso representou.

Resumo

Nenhum outro realizador a trabalhar em Hollywood durante os anos 30 do século XX alcançou maior notoriedade do que Frank Capra. A sua biografia, tão parecida com as histórias de *rags to riches*, parece coexistir com as narrativas ilustradas em alguns dos seus filmes mais perenes. No entanto, apesar de todo este sucesso, a carreira de Frank Capra seria relativamente curta e, sobretudo, quase exclusivamente associada à década da Grande Depressão.

A elaboração deste trabalho tem por objetivo articular a história pessoal de Frank Capra com as histórias da Grande Depressão, utilizando os filmes que dirigiu durante essa década e, neste processo, tornar aparentes alguns dos motivos para o sucesso do realizador durante os anos 30.

Palavras-chave: Frank Capra, Robert Riskin, Grande Depressão, Hollywood.

Abstract

No other director working in Hollywood during the 1930s achieved greater success than Frank Capra. His biography, so akin to a *rags to riches* story, seems to exist in close accordance to the narratives depicted in some of his most enduring films. Still, despite his success, the career of Frank Capra would prove to be rather short and, above all, almost exclusively associated with the decade of The Great Depression.

The main objective of this research is to attempt to articulate the connections between Capra's personal story with the stories of the Great Depression, using the films he made at the time, and, in so doing, hopefully make apparent some of the reasons for Capra's success in the 1930s.

Key Words: Frank Capra, Robert Riskin, Great Depression, Hollywood.

Índice

Agradecimentos	3
Resumo/ Abstract.....	4
Introdução.....	6
Capítulo 1. Triple Take: The American, Great, Depression	16
1.1. Um país de estrangeiros e a busca da identidade.....	17
1.2. O Production Code e a utilidade do cinema.....	25
1.3. Frank Capra e o <i>studio system</i>	34
Capítulo 2. Capra antes de <i>capraesque</i> ou <i>capracorn</i>.....	41
Capítulo 3. A trilogia populista e a retórica dos milagres	59
3.1. <i>Mr. Deeds</i> : o campo e a cidade enquanto coordenadas temporais	60
3.2. <i>Mr. Deeds</i> e a imprensa: realidade e representação dentro da diegese (para uma primeira arbitragem de <i>Meet John Doe</i>)	74
3.3. <i>Mr. Smith</i> : o populismo e o homem organizacional	84
3.4. <i>Meet John Doe</i> e os atos redentores	91
Conclusão	99
Bibliografia.....	103
Filmografia	109

Introdução

Durante os anos 30 do século passado, quando o cinema procurava ainda desenvolver um conjunto de formas narrativas adequadas às suas características técnicas, os Estados Unidos da América enfrentaram a maior crise económica do século XX. A história do cinema, particularmente o cinema dos anos 30, reflete em muitos aspectos as transformações sociais e políticas daquela época: o associativismo e as unidades de produção; um ideário moralizante ligado à mobilidade e ascensão social, caracterizada como o resultado de um esforço individual com benefícios coletivos; uma certa ideia de culpa (de que o *Production Code* é também um reflexo) do homem perante si próprio; e uma ideia de redenção (aparente nos filmes de *gangsters* mas também em outros géneros e subgéneros, como o *social problem film* ou a comédia populista¹) que destaca o papel dos vilões na construção do estatuto dos heróis, subvertendo muitas vezes este contraste na resolução dos conflitos.

Independentemente da sua valoração crítica ao longo dos anos, de Frank Capra nunca será errado dizer-se que foi um dos mais importantes realizadores dos anos 30. Durante os anos quarenta e cinquenta continuou - talvez porque a extensão da sua obra tenha desacelerado radicalmente - a ser um dos mais importantes realizadores dos anos 30, e, desde essa altura, em muito poucos momentos se avaliou a sua carreira sem recorrer à mesma circunscrição temporal - os anos 30. *It's a Wonderful Life*, filme que preferia sobre todos os que realizou, supõe elementos temáticos que - através da sua narrativa diacrónica - o ligam também ainda aos anos 30. O próprio realizador, ao dirigir dois *remakes* sobre filmes seus dessa época, parece ligar-se voluntariamente à sua matriz.²

Nos filmes que fez reflete-se não apenas um conjunto de situações específicas da Grande Depressão (quadros figurativos, temas, símbolos, etc.) mas também a própria idade do cinema, ainda numa fase eminentemente formativa, prospetivo das suas formas de expressão.

Capra, por exemplo, é apologista de mais diálogos para os filmes, quando muitos puristas desconfiam ainda das vantagens que o som pode trazer para ajudar a desenvolver

¹ A nomenclatura e divisão dos vários géneros cinematográficos mencionados ao longo do trabalho tem sempre por referência a mesma obra editada por Wes Gehring: *Handbook of American Film Genres*, conforme descrita em detalhe na bibliografia.

² Em 1950 Capra realizou *Riding High*, uma atualização de *Broadway Bill* (1934) e em 1961, com *Pocketful of Miracles*, que seria a sua derradeira obra, o realizador recontava *Lady for a Day*, de 1933.

histórias e convocar o público. A *Stimulation of the Imagination*, uma teoria vestigial que formula no início dos anos 30, defende que todo o diálogo deve sugerir ação. As estruturas elípticas da maioria das histórias contadas pelo cinema seriam assim sugeridas, preferencialmente, através do diálogo, e reconstruídas depois, já na sua forma final, pelos espectadores.

Esta aproximação à audiência dos filmes (e a uma teoria da receção) como parte integrante do seu significado e valor orientou sempre o cinema de Frank Capra. Em 1934, depois do sucesso de *It Happened One Night*, o realizador referia que os argumentos dos filmes de maior sucesso que tinha até então assinado não resistiriam a uma análise crítica cuidada, mas que o seu valor, enquanto entretenimento, de alguma maneira os dispensava ou absolvía dessa análise.³ A ideia não era original e continua a não ser, hoje, desconhecida, mas durante os anos 30 talvez tenha sido mais verdadeira do que em qualquer outra época.

Esta ênfase colocada no valor dos filmes enquanto entretenimento não os circunscrevia, no entanto, às características mais comumente associadas ao escapismo. Como procuraremos descrever, o que o cinema dos anos 30 fez, em muitos casos, não foi recriar um universo despoluído das angústias coevas mas sim reclassificar, em termos de valores sociais e culturais, essas angústias, instrumentalizando-as de modo a reconstruir, com elementos quase exclusivamente adversos, símbolos e mitos tradicionais da cultura americana.

A história de Frank Capra e dos anos 30 começa, como quase todas as histórias, muito antes do seu início. Capra é um realizador marcado pelos anos 30, da mesma maneira que os anos 30, e todas as mudanças operadas durante a década, são o produto de um contraste promovido abruptamente pelo deflagrar da crise bolsista de 1929. De alguma maneira os anos 30 são, mais do que uma época de desastre económico, uma época de declínio. A sua homogeneidade, a transversalidade com que a Depressão atingiu a tessitura social, económica e cultural do país, é descrita nos antípodas do sonho americano, que os anos 20 parecem, em todo o caso, realizar mais adequadamente no imaginário da nação. Não é apenas a economia que falha, é também um projeto social que, como em todas as épocas, pretende primeiro ser o reflexo da sua própria imagem, uma espécie de "ante-realidade" ou realidade promovida ao estatuto de ideal e que se apresenta assim, desde logo, já distorcida na sua grandeza. Se os anos 20 sugerem, de

³ O título da entrevista – reunida no livro *Frank Capra: interviews*, editado por Leland Poague –, publicada pela primeira vez num L.A. Times de 1934 é, significativamente, *Public doesn't want to think, says Capra*.

facto, uma proximidade cada vez maior com o *American Dream*, contribuindo decisivamente para a sua génese e mitologia, os anos 30 são um acordar violento desse sonho, que foi, aliás, primeiro formulado no início da década⁴, e cuja primeira realização se oferece assim de forma contrapontual, saturada por imagens de fracasso, *underachievement* e dissipação.

O contraste evidente com os anos 20 acabará também por submeter certas mitologias e símbolos a outros escrutínios de natureza contrapontual.⁵ Por exemplo, a homogeneidade e o unitarismo que o New Deal procurava operacionalizar politicamente, tinham a sua chave numa época pré-industrial, numa sociedade ainda proeminentemente agrária e em claro confronto com os grandes espaços urbanos, para onde, entretanto, se haviam deslocado os centros do poder económico, cultural e social. O *heartland*, uma espécie de coração imaginário da América e o lugar de onde, no final do século XIX, primeiro se formara o movimento e partido populista - o mesmo *heartland* que associamos desde então, de maneira bem mais genérica, à defesa de características populistas em vários tipos de discursos - percutia uma ideia de homogeneidade social que a Depressão apenas podia refletir de forma negativa – eivada de um unitarismo contingencial, forçado, prescrito. E isto precisamente pelas convulsões sociais da década anterior, das quais as várias leis restritivas da imigração são um reflexo. O *heartland*, como grande parte dos símbolos e mitos nacionais, já não podia, com o deflagrar da Depressão, servir sobretudo para contrapor os ideais fundadores a realidades desviantes. O seu poder moderador tinha agora que desenvolver-se, servir também para unir, razão pela qual estes símbolos deviam ser reformulados. Para proceder a essa atualização nada melhor do que os novos meios de comunicação de massas. O cinema e a rádio (mas também os jornais) são utilizados de forma consciente para validar discursos contingenciais, dotando-os de uma história, de uma tradição e, sobretudo, de uma imagem impositiva, capaz de impor-se como natural e necessária, mesmo quando é

⁴ A expressão foi primeiro utilizada por James Truslow Adams, em 1931, na obra *The Epic of America*, e descrevia um país com um regime democrático, meritocrático e livre, capaz de prover a cada um conforme o seu talento e a sua capacidade de sacrifício. Os mesmos valores que Henry Luce exaltaria em Fevereiro de 1941 quando, em mais uma reformulação da *Land of Opportunities* e do *American Dream*, escrevia, em editorial da revista *Life*, sobre o que chamava *The American Century*, e procurava integrar o ideário americano numa perspectiva anti-isolacionista.

⁵ Este contraste, que é essencialmente verdadeiro, tende no entanto a elidir certas fraturas já aparentes na economia dos anos 20. Colin Schindler associa a prosperidade dos anos 20 apenas a dois sectores económicos, a construção e a indústria automóvel, ressaltando depois: "It certainly bypassed the farmers and the coal industry altogether. However, the postwar boom released a flood of consumer spending and encouraged the growth of conspicuous consumption, from both of which trends the American film industry benefited enormously." (Schindler, 1996: 3)

inteiramente fabricada e imaginária.⁶ O que queremos sublinhar é que a Grande Depressão tornou aparentes certas fraturas e paradoxos da história americana, e que parte significativa dos esforços envidados durante a década se orientou no sentido de preencher essas fraturas e de harmonizar esses paradoxos. Este processo reformista, que é evidente em todos os sectores sociais e em todas as expressões da cultura popular, organiza-se num sem número de movimentos, grupos e teorias com nomes específicos, mas é ainda assim parte de uma tendência geral e unívoca, que irá decorrer durante toda a década.

Warren Susman vê nesta tentativa recorrente de filiar novos símbolos numa tradição americana, o sintoma de uma figuração conservadora de certas alterações radicais (Susman *apud* Smedley, 2011: 24). Este regresso ao passado serviria assim de elemento moderador, mas forneceria, no limite, o reflexo de um conjunto de símbolos fundadores que podiam ser apenas idealizados, sem um lastro real concreto, aproveitando a propensão para validar elementos históricos que se formaram miticamente, e reconstruir neste processo regenerativo o próprio passado. A mesma vocação que Benedict Anderson sinalizou como um dos mecanismos de formação das nacionalidades: "all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined. Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined." (Anderson, 2006: 6)

De facto, se alguns valores podem ser justamente tidos como valores primevos da história americana, eles terão de ser valores como a diversidade ou a pluralidade, que engendraram e desenvolveram o país ao longo da sua história, mas que o sujeitaram também a diversos paradoxos e conflitos, e podem por isso harmonizar a paisagem que constitui os seus símbolos e valores nacionais, com a *praxis*, por vezes distanciada ou diferida, dos mesmos.

Este processo de transformação e regeneração simbólica de vários elementos da cultura e *ethos* americanos, fundados numa história mítica nacional, é aparente na maioria dos filmes que Capra realizou e, sendo uma constante nos filmes produzidos durante a Depressão, atinge, ainda assim, defender-se-á, uma das suas manifestações mais efetivas na obra deste realizador. Também ele precisou de passar pelo mesmo crivo redentor, mas

⁶ Não muito longe do mesmo processo seguido pelas agências de publicidade na sociedade de consumo que emergiu após a Primeira Guerra Mundial, contribuindo decisivamente para uma marcada desconfiança (mais tarde vindicada por outra guerra mundial) de algumas elites em relação aos grandes movimentos coletivos. Esta tendência para ler as multidões com desconfiança é aparente em muitos dos filmes que Capra realizou, desde o primeiro - *The Strong Man* (1926), até, pelo menos, *State of the Union*, de 1948, mas é particularmente elaborada na chamada "trilogia populista" ou "trilogia do *common man*", sobretudo em *Meet John Doe* (1941) que analisaremos no último capítulo deste trabalho.

enquanto a sociedade americana procurava redimir-se das suas faltas e imperfeições, Capra procurava redimir-se do seu sucesso, caucionando-o com a construção de algumas das suas personagens mais marcantes, repetindo nestas figuras elementos da sua própria biografia (o que lhe possibilitava fazer o seu tratamento temático dentro e fora da diegese) e levando, em geral, parte significativa da década em busca de merecimento para a sua boa fortuna.

O próprio lema da MGM - *Ars Gratia Artis* - convocava agora um certo anacronismo. A arte pela arte, despreocupada com didatismos, funções e mensagens mais ou menos subliminares, era também americana, mas não pertencia preferencialmente aos anos 30. Era a ausência da Depressão em inúmeros produtos cinematográficos (os filmes de Astaire e Rogers produzidos pela RKO, por exemplo) que primeiro os definia. Os termos em que hoje se adjetivam essas obras - variações de um conceito necessariamente impreciso de escapismo - ainda que não podendo sugerir-nos o seu valor artístico, dão-nos pelo menos uma ideia da sua dimensão social, cuja importância era também a de atenuar os sintomas da Depressão, promovendo pequenos compactos de hora e meia que notadamente a ignoravam. Em 1934, Roosevelt saudava nestes termos aquela que seria a mais lucrativa de todas as estrelas de cinema da década - Shirley Temple: "When the spirit of the people is lower than at any time during this Depression, it is a splendid thing that for just 15 cents, an American can go to a movie and look at the smiling face of a baby and forget his troubles." (Eldridge, 2008: 62) O filme que referenciava, *Baby Take a Bow*, sujeitava no entanto a personagem de Temple a viver numa família pobre, e a recompensa pela devolução de um colar roubado era, no final do filme, suficiente para fazer a catarse das atribulações que a narrativa lhe tinha imposto. O cinema da época é um cinema profundamente radicado na conjuntura que o envolve, quer torne aparente ou esconda a Depressão. Mesmo quando, escreve Colin Schindler sobre os filmes de Rogers e Astaire, "as most commentators would say, they were nothing but pure escapism, that escapism was a particular kind of 1930s fantasy." (Shindler, 1996: 107).⁷

Apesar de todos os rigores étnicos, de classe, género ou raça, que subsistiam na América dos anos 30, existia - até pela sua persistência nos movimentos associativos e nas artes - uma nova agenda social. Quem tinha algum poder devia utilizá-lo para defender quem não tinha e, neste processo, defender-se a si próprio da desestima moral

⁷ Andrew Bergman, em *We're In The Money: Depression America And Its Films*, propõe sensivelmente o mesmo: "...escapism is hardly a useful concept. People do not escape into something they cannot relate to. The movies were meaningful because they depicted things lost or things desired." (Bergman, 1992: XII)

do país, que empobrecera fatalmente e, sobretudo, vagueava agora de lugar em lugar, incerto de que o seu trabalho, a existir, continuasse a ser suficiente para lhe substanciar a procura da felicidade.

Este imperativo, semelhante ao que levaria à ascensão de um cinema documental mais preocupado em retratar a urgência das condições de vida em plena Depressão, ou ao realismo-social na literatura, não se articulava apenas através de pequenos projetos editoriais (como no caso do livro-reportagem de James Agee e Walker Evans - *Let Us Now Praise Famous Men* - a partir de um artigo comissionado, mas nunca publicado, pela revista *Fortune*), intervenções da imprensa, ou em grupos mais engajados como o *Worker's Theatre*. Articulava-se nos próprios programas governamentais do New Deal, entre os quais o Farm Security Administration (F.S.A.), que providenciava, através da documentação das condições de vida contemporâneas, uma medida possível dos seus méritos atuais e futuros. O exemplo de Pare Lorentz e das dificuldades que encontrou para realizar, com o financiamento da F.S.A., *The Plow that Broke the Plains* (1936) e *The River* (1937), documentários essenciais para reconstruir a história e iconografia da Depressão, são no entanto sintomáticos dos obstáculos que a aplicação do New Deal enfrentou. Para além da desconfiança dos conservadores em relação a estas obras, custeadas pelo Estado e tidas por instrumentos de propaganda política, sofriam ainda de um outro tipo de antagonismo, exercido pela indústria cinematográfica, a qual, ironicamente, via nos filmes financiados pela Administração Roosevelt um caso de concorrência desleal e uma ameaça à sua hegemonia no sector. O próprio Capra trabalharia este tipo de documentos, quando, ao serviço da Information and Education Division do exército, produziu, durante a Segunda Guerra Mundial, o conjunto de filmes *Why We Fight*.

Se durante os anos 30 o Estado procurava, com estas obras, justificar o enorme reforço das suas intervenções, era igualmente porque esse reforço sugeria não só um afastamento da tradição política norte-americana mas também a aproximação a regimes europeus dos quais a América - apesar da viragem à esquerda e, de uma maneira geral, um certo enlevo das suas elites culturais pelas ideologias mais radicais - ainda fundamentalmente descreia ou desconfiava.

Esta abertura progressiva para descrever a Depressão, que fez o seu caminho durante a década e não existira enquanto durara a Administração Hoover, podia ser moderada e a sua eficiência discutida, mas tinha pelo menos a virtude de sugerir uma aproximação entre o poder executivo e os cidadãos. Seriam pequenos triunfos e seriam

principalmente triunfos morais - como na maioria dos filmes de Frank Capra que analisaremos - mas a importância que tinham era enorme, uma vez que ao darem protagonismo aos trabalhos enfrentados pelo *common man* podiam, pelo menos, tornar aparente a urgência de medidas de apoio e supor uma dignificação do sofrimento da população mais afetada. As vias sacras de cada um (representadas, como procuraremos ilustrar, em alguns filmes que Capra realizou) caucionavam, aliás, mais do que nunca os discursos, fossem eles reais ou ficcionados.

Esta procura de validar pontos de vista com a experiência concreta dos objetos, caracteres e cenários retratados, em nenhuma outra arte era mais evidente do que na literatura. Os escritores procuram então, nas suas biografias, identificar os mesmos elementos que pretendem descrever. A experiência tende a substituir formas mais genéricas de empatia como instrumento criativo preferencial. "What was new about the writers of the Thirties", escreve Alfred Kazin, "was not so much their angry militancy, which many shared, as their background" (Kazin, 1966: 12). Aquilo que pretendiam provar era, nas palavras de Kazin, "the literary value of our experience" (Kazin, 1966: 15). Já não são apenas o trabalho e o sucesso que são capazes de qualificar moralmente o americano. Agora a própria escassez fortalece-o, a tragédia edifica-o. Quando, em *Sullivan's Travels* (1941), Sturges (que começa curiosamente por mencionar Capra) veste o seu protagonista de *tramp* e o envia para o meio dos desafortunados é ainda esta herança que está a caricaturar.

Existe um esforço evidente para tentar reintegrar certos elementos e sectores sociais marginalizados pela Depressão, traduzido em diversos movimentos e iniciativas no campo das artes ou, paralelamente, a um nível institucional, nos próprios programas do New Deal. Tal tendência representava, no entanto, uma reação à discriminação que se vivia no terreno, onde prevaleciam as figurações tradicionais do sucesso e insucesso individual, mas terá sido essencial para proteger a sociedade americana dos mesmos radicalismos que ensombraram a história europeia daquela década.

A importância destes fatores culturais durante os anos 30 é sublinhada por James McGovern, quando descreve o impacto dos programas do New Deal: "political considerations alone cannot explain the nation's resiliency and stability in the 1930s; the limitations of New Deal programs suggest the supplementary role of America's social and cultural resources as additional steadying influences." (McGovern, 2000: 42) O mesmo diagnóstico que Charlene Regester reforça quando descreve a popularidade dos filmes de *gangsters*: "The genre's mass popularity testified to the fact that even if the American

'others' continued to be historically and politically marginalized they were becoming culturally central to the life of the nation" (Regester, 2007: 121).

Este trabalho pretende, recorrendo a um conjunto de textos e filmes dos anos 30, textos sobre a década e, mais particularmente, utilizando a obra de Frank Capra, tornar aparente um itinerário que é portanto, também, a seu modo, uma reconstrução; percurso que nos propomos ilustrar através de alguns filmes do realizador, numa tentativa de encontrar rimas temáticas entre a sua obra, a sua biografia e a história coeva. Tal processo terá sido, sustentaremos, tanto mais evidente porque Capra trabalhou numa época de industrialização do cinema, uma época que privilegiava a repetição temática - enformando um conjunto de géneros e subgéneros - mas também porque a biografia do realizador potenciou essa ligação aos anos 30. Os seus filmes refletem a época sobretudo através de um binómio culpa/ redenção, não são filmes que ilustrem movimentos ou descrevam com maior ou menor detalhe problemas específicos, situações ou lugares. Nesses aspectos, arriscamos dizer, são meramente tópicos. O que fazem, ao invés, é refletir sobre certos temas e símbolos e estruturar narrativas que os clarifiquem.

De forma a organizar a dissertação pareceu-nos útil começar por fazer um enquadramento temporal e temático de três fatores que necessariamente afetaram o percurso pessoal e a obra cinematográfica de Frank Capra: em primeiro lugar a sua condição de imigrante - particularmente importante durante os anos 20, quando o realizador, depois de se destacar como criador de *gags* nos estúdios de Mack Sennett, realizar as suas primeiras longas metragens e construir uma das personagens mais importantes da comédia muda (a *persona* de Harry Langdon), experimentou já uma parte significativa da amplitude da escala social americana; num segundo momento analisaremos o impacto que o Production Code exerceu sobre a produção cinematográfica dos anos 30, destacando a sua filiação católica e o seu alinhamento com outros sectores da sociedade americana e algumas políticas do New Deal; procuraremos, por último, tornar aparente uma ligação - que nos parece essencial na consecução das histórias filmadas por Capra (sobretudo, mas não exclusivamente, naquelas que criou em colaboração com Robert Riskin e enquanto trabalhou para a Columbia Pictures) - entre o modelo de produção dos seus filmes e os seus textos. Os elementos enumerados compõem o primeiro capítulo deste trabalho, mas serão referência dos dois capítulos posteriores, os quais, esperamos, poderão ajudar a completá-los.

A segunda parte constitui uma breve retrospectiva da filmografia de Frank Capra até 1935, ano em que filma *Mr. Deeds Goes to Town*.

Quando, quatro anos antes, realizara *Platinum Blonde* (1931), a sua primeira colaboração com Robert Riskin, Capra dirigira já cerca de metade da sua obra. Os temas e símbolos que tratou até então definem, necessariamente, o seu percurso artístico, pelo que procuraremos identificar, em alguns destes filmes, temas que estarão depois também presentes nas obras mais conhecidas do realizador (algumas das quais serão o objeto de análise do terceiro capítulo deste trabalho). Tal passo pareceu-nos essencial por dois aspetos. Em primeiro lugar porque, ao identificarmos um conjunto de referências nos trabalhos que Capra dirigiu antes de colaborar com Robert Riskin, nos posicionamos mais claramente perante a discussão que, durante anos, vários autores e críticos têm levado a cabo sobre a preponderância do realizador e do argumentista na definição das suas obras mais importantes. Uma discussão que atribui alternadamente os atributos associados ao adjetivo *capraesque* - adjetivo que sintetiza uma marca autoral presente nestas obras e tem sido percutido, desde então, na história do cinema - ao próprio realizador ou ao argumentista com quem mais trabalhou durante a Depressão. Em segundo lugar, porque ao reconhecer a existência precoce de certos elementos temáticos na filmografia de Frank Capra e nas suas primeiras colaborações com Riskin, podemos, com maior clareza, ilustrar as alterações de tratamento de que foram sendo alvo ao longo da sua obra e das quais daremos conta no capítulo posterior. Alterações que têm sobretudo a ver com transformações na vida do realizador e na história da América.

O terceiro e último capítulo procurará, desta forma, identificar, no conjunto de filmes habitualmente designados por trilogia populista ou trilogia do *common man* - *Mr. Deeds Goes to Town*, *Mr. Smith Goes to Washington* e *Meet John Doe* - a forma como Capra e os seus argumentistas (Robert Riskin e Sidney Buchman) foram integrando uma tendência para reconstruir, atualizar e proteger certos símbolos e mitos da cultura americana. Procurámos dividir esta análise sujeitando preferencialmente o tratamento de determinados símbolos e transições a cada um dos elementos da trilogia, mas a homogeneidade das obras - como esperamos tornar aparente - implica, de maneira quase invariável, uma justaposição de símbolos e tratamentos que cremos ser, ela própria, relevante para o estudo que propomos e importará por isso descrever. Esta abordagem, partindo de cada um dos filmes e não de cada um dos símbolos que analisamos, pareceu-nos a mais adequada para relevar o contexto histórico em que as obras foram surgindo, bem como as contingências particulares relativas aos seus processos de produção. A divisão que a seguir propomos tem, por isso, apenas por finalidade facilitar a organização deste trabalho, apontando ênfases que julgamos fazerem pleno sentido unicamente

quando consideradas no conjunto das três obras que constituem a trilogia. Trata-se, portanto, de uma análise comparativa centrada em elementos recorrentes nestes três filmes.

Em *Mr. Deeds Goes to Town* sublinhamos a dicotomia campo/cidade e procuramos descrever a forma como Capra começa por antagonizar as virtudes de um e outro espaço, uma e outra comunidade, para sugerir depois, com a reabilitação do protagonista, uma possível redenção do espaço urbano. A cidade deixa de ser apenas um lugar corruptor para possibilitar, ela própria, o aparecimento das principais virtudes do protagonista. Primeiro instituindo um cenário ideal para fazer sobressair, por contraste, essas virtudes. Depois tornando-as exemplares, validando a visão de Deeds institucionalmente, com a derradeira sequência no tribunal. Tratamos ainda de descrever a forma como Capra encena as atribuições dos seus protagonistas, estabelecendo, ao longo das narrativas, um problema de representação, problema que supõe a imprensa e as imagens por ela percutidas como os seus principais agentes (e representantes) numa relação que, cremos poder explicitar, perpassa toda a obra do realizador e o posiciona criticamente perante os novos meios de comunicação de massa (entre os quais o próprio cinema).

De *Mr. Smith Goes to Washington* queremos destacar a transição simbólica de um tipo de individualismo centrado apenas no indivíduo para um outro que integra o indivíduo de forma eminentemente composicional, por exemplo como parte de uma instituição. Uma mudança que Lawrence Levine descreve como a ascensão do *organizational man* em detrimento do *rugged individualist* e justifica nestes termos: "the old success formulas no longer appealed to a population which had finally become conscious of the consequences of the institutionalized, bureaucratized world in which it functioned." (Levine, 1993: 224) A síntese que Capra propõe parece-nos implicar uma extensão do discurso populista habitualmente indexado às suas obras, reivindicando, por exemplo, formas negociadas de sucesso processadas através da redenção dos antagonistas, as quais simulam, no campo moral, as mesmas formas de organização política dos debates e regimes democráticos.

Por último, em *Meet John Doe*, procuramos explicitar o carácter eminentemente simbólico da narrativa, construída como uma parábola sobre o próprio processo de produção cinematográfica. Este é também o filme, de entre os que compõem a trilogia, no qual Capra mais explorará os discursos crísticos presentes em boa parte da sua obra e a sua moral redentora nunca terá sido tão aparente.

Capítulo 1. Triple Take: The American, Great, Depression

Max Rubens: I got enough to live from my store...and I got my Sarah, and I make a little music with my violin. That's all I want from life, and I got it.

Barkley Cooper: Well my life is just the same as yours. Except I don't have a store, my wife is three hundred miles away and I can't play the violin.

(Make way for tomorrow, 1937)

1.1. Um país de estrangeiros e a busca de identidade

What to do till the doctor comes é o nome de um texto breve que Edmund Wilson escreveu em meados da década de 30. Trata-se de um relato ficcional, mas com referências que acabam por filiá-lo naquela década em particular. É mencionada, por exemplo, a polémica sobre o mural que Diego Rivera pintou no Rockefeller Center e cuja execução - o texto de Wilson é precisamente de 1934 - nesse ano tinha sido suspensa (a obra acabou por ser destruída porque, entre outras figuras retratadas, continha uma imagem de Lenine).⁸ Ogden Nash parodiou depois a frase no poema *What to do until the doctor goes or It's tomorrow than you think*. Este texto pertence já ao final dos anos 40 - surgiu numa coletânea do escritor publicada em 1949, intitulada *Versus* - mas faz referência a um outro autor, neste caso um músico: Sergei Koussevitsky. Num dos versos do poema pode ler-se: "Lend me a ninety-nine piece orchestra tutored by Koussevitsky / I don't want the ownership of it, I just want the usevitsky".(Nash, 2006: 223) Reconhecemos portanto o nome do maestro russo, naturalizado americano em 1941. Koussevitsky é um dos principais nomes de um importante e vasto movimento migratório ocorrido durante as primeiras décadas do século XX, que terá levado milhões de pessoas, incluindo inúmeros artistas, a deixar a Europa e a procurar trabalho nos Estados Unidos da América.⁹

Uma das preocupações capitais para estes imigrantes e para os seus descendentes diretos é a procura de uma identidade genuinamente americana. Joseph Horowitz, no

⁸ As pinturas murais em edifícios públicos, versando temas da história e cultura americana, foram abundantemente promovidas pelo Public Works of Art Project, e constituíam parte de um conjunto de programas que procurava criar postos de trabalho ligados à construção e qualificação de infraestruturas públicas. Os expressionistas abstratos, menos interessados neste legado, chamá-lhe-iam anos depois "Post Office art" (Dickstein, 2009: XXII)

⁹ Este movimento de imigração, nas primeiras décadas do século XX, contrasta com a emigração de milhares de trabalhadores americanos, durante os piores anos da Depressão, para a União Soviética, então sob a ordem de Estaline. A história é documentada em *The forsaken - From the Great Depression to the Gulags: Hope and betrayal in Stalin's Russia* (2009) que, como o título revela, não conta uma história com final feliz. Tim Tzouliadis, o autor, não encontra um padrão ideológico nestes emigrantes, cuja travessia do Atlântico serviria objetivos sobretudo práticos, em busca do trabalho que não encontravam no país de origem. Também em termos sociais não é fácil homogeneizar estes emigrantes. Muitos deles eram trabalhadores sem grandes graus de especialização, mas existiam igualmente, e em número considerável, engenheiros, professores, bibliotecários, aviadores e todo o tipo de técnicos. Nas candidaturas de emprego que eram obrigados a preencher listavam, por ordem decrescente, as principais razões que os levavam a emigrar: em primeiro lugar o desemprego, em segundo a desilusão (a palavra inglesa é *disgust*) com as condições de vida nos Estados Unidos e, como terceiro motivo mais referido, o interesse suscitado pela experiência soviética. Eldridge utilizará estes números para identificar uma primeira crise no *American Dream*: "That 100,000 Americans applied for jobs in Soviet Russia seemed symbolic of the 'American Dream' having ground to an abrupt halt." (Eldridge, 2008: 2)

livro *Artists in Exhile* (2008) começa por notar que compositores como George Gershwin, Leonard Bernstein ou Aaron Copland - imigrantes ou americanos de segunda geração - sempre se preocuparam, nas suas composições, em tentar sintetizar os valores essenciais da música americana. Para os que podiam traçar a sua ascendência até épocas mais remotas estas questões eram, regra geral, menos importantes. Por exemplo, Virgil Thomson define música americana como música feita por americanos, e não vai além disso. Outros exemplos desta busca por um conjunto de valores e tradições americanas são as viagens de carro através dos Estados Unidos que Georges Balanchine realizou (mais de 10), acampando nas várias escalas que ia fazendo, ou as visitas frequentes que Fritz Lang promovia a reservas de índios (cf. Horowitz, 2008: XV). Estas viagens representam também o momento em que a diversidade que compõe o território americano deixa de ser latente (e relativamente insignificante, entendida como um atributo da sua dimensão, por exemplo) e se transforma no valor absoluto – e gestativo – do país. Tais símbolos têm toda uma mitologia associada - de carácter eminentemente lúdico até aos anos 30, com variações diacrónicas importantes, motivadas por inovações tecnológicas como a implementação e generalização dos caminhos de ferro – que se transforma pronunciadamente com o deflagrar da Depressão.¹⁰ Depois de 1930 os *hobos*, *vagrants*, *peddlers*, etc., já não eram apenas aventureiros temerários ou elementos de classes desfavorecidas, transformaram-se em algo bem mais comum e ameaçador, transformaram-se numa possibilidade:

In the mid-1920's, a college student named Barbara Starke had decided to wander across America in a quest for personal realization. Her experience was unique enough to be turned into a successful book: *Born in Captivity*. What for her had been an outrageous act of nonconformity was, for many of the next generation, a grim necessity.

(Savage, 2007:278)

A designação atribuída aos migrantes que chegavam, durante os anos 30, à California- os *Oakies*, atualizava, da mesma forma, termos anteriormente associados a grupos bem mais específicos na sua composição. O nome deixou de servir apenas pessoas provenientes do estado de Oklahoma, para se tornar cada vez mais vago e englobante, até incluir todos os trabalhadores temporários que chegavam à Califórnia.

¹⁰ Em 1907, Jack London, num dos mais descritivos textos de *The Road* - o segmento *Pictures* - podia escrever sem ironia: “Perhaps the greatest charm of tramp-life is the absence of monotony” ou “(...) the delight of drifting along with the whimsicalities of Chance...” (London, 2006: 54)

A Depressão não atingiu apenas os mais desfavorecidos economicamente, a sua amplitude recolheu a um mesmo lugar pessoas de todas as classes sociais, de tal modo que, para além dos seus efeitos negativos, podemos também discernir uma tendência para descrever tais efeitos de uma maneira mais inclusiva e tolerante, contrastando sobretudo com discursos semelhantes promovidos na década anterior. Os problemas passam agora a ser adscritos sobretudo a uma sociedade e menos a determinadas classes ou caracteres. Neste contexto é talvez mais fácil entender a procura por uma identidade americana, transclassista e multigeracional.

Se a Depressão conseguia gerar este tipo de discursos mais inclusivos, mesmo numa época tão fortemente polarizada em termos ideológicos, a urgência de tais discursos devia-se tanto às condições precárias que o país vivia durante os anos 30 quanto a um conjunto de medidas restritivas adotadas na década imediatamente anterior. Apesar da resistência ao socialismo que os Estados Unidos da América, por razões históricas, pareciam oferecer, protegendo-os, de certa forma, dos radicalismos ideológicos próprios do período entre guerras, os problemas sociais dos anos 20 haviam, de facto, levado a uma progressiva resistência (que refletia de forma moderada o que se passava também no espaço europeu) em relação aos vários grupos de imigrantes e à sua diversidade étnica e racial. Os *race riots*, as greves promovidas pelos sindicatos, o crime relacionado com a proibição (conotado com grupos de imigrantes) ou a radicalização do debate ideológico, promovida pelo sucesso do comunismo na Rússia e dos regimes fascistas na Alemanha e em Itália, contribuíram para uma tolerância cada vez menor em relação às minorias étnicas. Tão instituídos estavam socialmente, que estes receios étnicos e raciais eram, com frequência, utilizados por empresas e indústrias para caucionar a adoção de instrumentos laborais favoráveis aos empregadores. Um dos mais radicais destes instrumentos - o 'yellow-dog' contract - condicionava a obtenção de emprego à circunstância de não integrar qualquer sindicato (Kennedy, 2005: 26). Para além destes fatores, o pós-guerra deixara ainda bem acesa na memória popular a importância dos movimentos anarquistas no definir das alianças entre os poderes europeus, e as organizações radicais não usufruíam da simpatia popular.¹¹ Precisamente a mesma aversão que os *Palmer Raids* (1919-1920) sinalizavam ao nível do governo federal, ou que o processo em torno dos italianos Sacco e Vanzetti, que se prolongou durante quase toda a década de 20 e culminou na execução dos dois imigrantes, também ilustra.

¹¹ A não ser precisamente aquelas que impunham distinções étnicas e raciais. O Ku Klux Klan, por exemplo, ressurgiu em meados da década de 20.

O Emergency Quota Act, de 1921, aprovado sob o governo de William Harding, enquadra já todas estas tendências e alinha irremediavelmente a sociedade americana para convulsões maiores durante os anos seguintes. O seu princípio restritivo organizava-se em torno de uma ideia simples - apenas 3% do número total de cada grupo de estrangeiros a residir na América (tendo por base, primeiro, os censos de 1910, e posteriormente, na lei de 1924, os censos de 1890) podia entrar anualmente no país. A utilização das quotas, aplicadas discricionariamente a regiões e países diversos, obedecia a um credo identitário que procurava preservar a matriz norte-europeia da população americana e consubstanciava, portanto, uma tentativa de higienização racial (como princípio distintivo) no conjunto destas leis.¹² Em 1924, o Johnson-Reed Act tornaria depois permanente o discricionarismo instituído pelas quotas de 1921. A imigração proveniente de Itália ficava com uma quota de 5802 imigrantes, longe das nações mais favorecidas como a Grã-Bretanha, a Alemanha e a Irlanda. Se pensarmos que a média de imigrantes italianos, antes de 1920, era de cerca de 158.000 por ano, obtemos uma medida clara da subalternidade que é então atribuída à imigração deste país europeu em particular, mas também a todos os países do sul da Europa.

Os asiáticos continuavam a ser simplesmente excluídos destas percentagens. A mesma vaga que obstaculizara a entrada de chineses ainda durante o século XIX, ou que validara o Gentlemen's Agreement de 1917, entre os Estados Unidos e o Japão, acabaria por assumir toda a sua influência durante os anos 20, quando o antagonismo em relação aos imigrantes revelava já as tendências que redundariam em algumas das maiores tragédias do novo século. Eram, de facto, vetores ideológicos ou estritamente raciais que riscavam os asiáticos, os judeus ou os comunistas das simpatias populares.

Uma vez chegada aos Estados Unidos, a maioria dos imigrantes permanecia nas cidades às quais aportava, organizada em bairros onde predominavam ainda as características dos seus países de origem, facto que contribuía menos para suavizar o seu processo de aculturação do que para adiá-lo indefinidamente. Os Capra, depois de passarem por Ellis Island, em 1903, dirigiram-se de imediato para Los Angeles, numa viagem transcontinental que os levaria ao lugar onde os familiares mais próximos residiam (neste caso um dos irmãos mais velhos do futuro realizador). No primeiro filme que dirigiu, *The Strong Man*, de 1926, Capra retrata este momento da chegada de um

¹² Esta associação de nacionalidades e grupos étnicos a raças distintas era comum desde o século XIX e ajudava a distinguir entre os primeiros imigrantes norte-europeus e as vagas mais recentes de, por exemplo, eslavos, judeus ou italianos. (Dinnerstein e Reimers, 1999: 80)

imigrante (interpretado por Harry Langdon, no papel de um veterano da Primeira Guerra). Curiosamente toda a sequência é bastante neutra, com a Estátua da Liberdade, por exemplo, a surgir em segundo plano, atrás de um pequeno barco, o que lhe retira grandeza cénica e contribui para reduzir o impacto emocional da cena. Ellis Island é o "funnel of America", lemos num dos intertítulos. Em meados dos anos 20, o processo de aculturação de Frank Capra à sociedade americana está já de tal maneira adiantado que o seu ponto de vista explicita mais o de um americano, a olhar com desconfiança para as novas vagas de imigrantes, do que propriamente o de um imigrante deslumbrado com as possibilidades que o novo país lhe sugere. Muitos anos mais tarde, quando escrever a autobiografia, Capra contará a sua experiência descrevendo as dificuldades dos imigrantes através de um conjunto de expectativas económicas e sociais distintas daquelas que os nativos americanos tinham de enfrentar. O exemplo e a imagem do imigrante não é necessariamente o da prosperidade e mobilidade mas sim o do trabalho árduo, em condições difíceis e sujeito aos obstáculos mais diversos. Em 1905, desenhando um quadro da diáspora italiana nos Estados Unidos, os autores de *The Italian in America* podiam escrever:

The capacity of the Italian immigrant to make headway in this hustling country often against the keenest competition has been abundantly demonstrated. Unless he is grossly misplaced and handicapped, he will contrive to earn a living and save money with which to better his condition. Even the poorest and most dependent unskilled laborer saved some money, as a rule...

(Lord, Trenor e Barrows, 1905: 93)

Mas esta preocupação com as suas poupanças sublinha, sobretudo, uma das dificuldades mais simbólicas do processo de aculturação por que passavam muitos imigrantes, cujo principal objetivo era ainda o de regressar ao país de origem. Só durante os anos 20, em face das dificuldades progressivas impostas à entrada de estrangeiros, se verifica um aumento significativo dos pedidos de cidadania entre estas comunidades. Ao mesmo tempo, uma nova vaga de figuras políticas, constituída por imigrantes de segunda geração, procurará aproveitar o aumento do número destes eleitores para ascender a cargos políticos de relevo nacional. O seu sucesso contribuiria para que, em décadas futuras, o peso eleitoral destas comunidades ajudasse a protegê-las política e socialmente. Al Smith, *mayor* de Nova Iorque entre 1923 e 1928, e candidato presidencial pelo partido Democrata em 1928, foi uma das mais destacadas destas figuras. Com uma base de apoio constituída por elementos de grupos minoritários dentro da sociedade americana (tratava-

se de um católico, antiproibicionista, de ascendência irlandesa) Al Smith conseguiu, ainda assim, obter a maioria dos votos nas doze maiores cidades americanas e abriu caminho para uma frente multiétnica, representada pelo partido Democrata nas eleições seguintes, ganhas por Roosevelt (*cf.* Barkan, 1996: 43). O grande desafio era, no entanto, numa eleição nacional, conseguir alargar a base do eleitorado às áreas rurais. Áreas que nem mesmo podiam refletir a imagem de prosperidade que as cidades sugestionavam, e cujos eleitores, apesar de associados no imaginário do país a uma ideia mais precisa de homem comum, não podiam estar mais afastados das qualidades que o *Common Man* Al Smith lhes oferecia:

Known to his admirers as the Common Man, Al Smith embodied a style of urban democracy often championed by American Catholics, who were not fully aware of just how [foreign] they seemed to citizens of rural and small-town America. It was therefore quite a shock for Smith to encounter the hostility that marked his forays into national politics.

(Fisher, 2000, p. 105)

Smith tinha deixado de estudar aos quinze anos e adquirira a sua formação, conforme gostava de lembrar, enquanto trabalhara no Fulton Fish Market, em Brooklyn. O exemplo da sua ascensão social seria importante, mas o facto de não ter recebido uma educação formal contribuía decisivamente, no imaginário popular, para o qualificativo de *common man*, que procuraremos descrever quando analisarmos os filmes que constituem a trilogia do *common man* (ou trilogia populista) de Frank Capra.

Para Capra, no entanto, existira uma outra virtude. Se o trabalho e o empreendedorismo são aceites e promovidos socialmente, quer nos primeiros anos, em Itália, quer depois enquanto imigrante, na América, constituindo assim um tema que não é idealizado contra nenhum poder, a primeira das mitologias de Frank Capra, enquanto matriz da sua individualidade e em contracorrente em relação às ideias daqueles que o rodeiam, é a educação. Para Capra a educação é a experiência continuada desse processo de aculturação cuja primeira etapa se ultrapassa através do mérito no trabalho. Na sua família mais próxima apenas a mãe tinha frequentado a escola e não reconhecia nessa experiência grande utilidade. Mas Rosaria Capra crescera numa sociedade hierarquicamente estática. Aquando do seu casamento com Salvatore Capra entrara em litígio com a família, com maiores recursos financeiros e de estatuto mais elevado, precisamente por casar abaixo da sua condição social. O reconhecimento do papel importante desempenhado pela educação, como motor de ascensão social, não era, no

entanto, tão difícil para quem convivia diariamente com as vantagens e desvantagens da sua aquisição, como Capra parece sublinhar, no princípio da sua autobiografia, quando, já depois de ter iniciado estudos superiores na Caltech, refere uma alteração na maneira como a sua atividade escolar é encarada pela família: "By this time I had become somewhat of a hero to my family. My older brothers and sisters, now married, had found out that in America illiterates run so far, then hit a brick wall. Now I became the family hope for fame and success." (Capra, 1997: 9) Esta valorização da frequência escolar era, no entanto, pontual, e comportava apenas uma expectativa, a qual podia mudar rapidamente, conforme o sucesso que Capra fosse conseguindo aparentar. Quando, por exemplo, depois de sair do exército (alistara-se em 1918) percebeu que o mercado de trabalho não precisava das suas qualificações enquanto engenheiro químico, teve que confrontar-se com o desemprego, e as dúvidas sobre a validade da sua aposta na educação regressaram: "My brothers and brothers-in-law came to see me occasionally, jingling cash in their pockets, flipping me quarters for cigarettes - and did they pour on the sarcasm: 'When is the Professor going to work, Mama?' 'So this is what college made outta you - a bum!'" (Capra, 1997: 9)

Apenas durante a década de 30, com todas as condicionantes impostas pela Depressão, o estatuto da instituição escolar se altera significativamente entre as comunidades de imigrantes. Primeiro por causas estritamente práticas, acabará depois por impor-se também culturalmente:

(...) most Italians came to America with little appreciation for education as a worthwhile investment; children were to supplement the family income. However, the lack of job opportunities in the early 1930s forced them to modify their strategies for survival. One result was a significant jump in the percentage of high school aged boys and girls who remained in school. Adding to the scarcity of jobs would be the New Deal legislation ending child labor and discouraging employment work done in the homes.

(Barkan, 1996: 25)

A insistência de Frank Capra em estudar, no início do século XX, não é, de facto, propriamente típica da imigração italiana. Para a maioria dos imigrantes, particularmente aqueles que nos seus países de origem provinham de zonas rurais, as ideias associadas à educação estavam ligadas sobretudo à transmissão e preservação das tradições. Quando descreve o ceticismo dos seus familiares Capra está a descrever esses modelos de imobilidade, perante os quais o que a América melhor pode oferecer é um projetado regresso a casa, depois de uma vida de trabalho árduo, com alguma glória da qual farão

parte as reminiscências desse mitigado sonho americano.¹³

A América, idealizada como terra de oportunidades e diversidade, não era, durante os anos 20 e 30, um paraíso multicultural e a imigração nunca deixou de constituir um tema onnipresente e gerador de oposições mais ou menos violentas. Nem mesmo quando um conjunto de medidas adotadas durante a década foi finalmente aplicado (a *National Origins Formula* começa a ser operacionalizada em 1929) e, já durante os anos 30, os eugenistas acabaram por perder - mormente pela facilidade da sua associação ao Nacional-Socialismo Alemão - de maneira progressiva, o seu poder social. Nas principais cúpulas de poder era frequente encontrar posições que hoje temos dificuldade em conciliar com a ideia de um país pluralista e tolerante. William Harding promulgou a *Emergency Quota Law*, Coolidge concordava com Harry Laughlin e os eugenistas quando afirmava: "Biological laws tell us that certain divergent people will not mix or blend." (Barkan, 1996: 12)

Estes exemplos nem tão pouco representam riscos deliberados, verberam uma opinião dominante que já tinha feito a sua história desde o advento dos nacionalismos e do aumento dos fluxos migratórios potenciados pela revolução industrial, até ao ambiente de desconfiança nos estrangeiros gerado pelo pós-guerra. Conforme refere Robert Sklar:

Conceiving the war, in the framework of British propaganda, as a struggle between civilization and barbarism, the dominant Anglo-American culture took a strongly nativist turn. Up to this point, the traditional culture had been able to maintain the belief that it had been transforming immigrants into Americans through the famous myth of the melting pot.

(Sklar e Zagarrio, 1998: 48-49)

Henry Ford não seria um literalista, se pensarmos no caso alemão, mas publicou também, entre 1921 e 1922, uma obra fasciculada de título *The International Jew* e subtítulo *the world's foremost problem*. A tendência para reprimir a entrada de imigrantes é também parte da busca por uma identidade americana, que discute e desconfia da sua tendência e imagem pluralista e do *melting pot* que é um dos seus símbolos maiores. Quando o presidente Hoover, no início da década de 30, enfrenta Fiorello La Guardia, futuro *mayor* de Nova Iorque, a propósito de uma divergência de opiniões, utiliza argumentos que hoje nos parecem meramente insultuosos, convocando os ideais

¹³ Barkan diferencia os imigrantes italianos, eslovacos, mexicanos e polacos de um outro grupo, constituído por judeus, gregos, arménios e japoneses. Os primeiros associam a educação ao conhecimento das "peasant traditions", os segundos reconhecem no ensino uma possibilidade de ascensão social e económica. (cf. Barkan, 1996: 24)

nativistas sem mesmo poder aperceber-se que o seu argumento se autoderrota, senão vejamos:

He wrote an astonishing attack on La Guardia for being a little out of your class in presuming to criticize the President.... You should go back to where you belong and advise Mussolini on how to make good honest citizens in Italy. The Italians are predominately our murderers and bootleggers.... Like a lot of the foreign spawn, you do not appreciate the country which supports and tolerates you.

(Barkan, 1996: 14 e 15)

Paul Johnson, em *Modern Times* (1991), atribui esta busca identitária ao desejo de resistir a um certo sincretismo social e étnico. Johnson refere-se à América como *The Last Arcadia*, aludindo aos mais de 100 grupos étnicos que compunham a população do país e à imigração não controlada como causas desta instabilidade. De entre os exemplos que reúne, o sucesso, em 1908, da peça “*The melting pot*” ilustra, alinhado em anos subsequentes com o sucesso de peças tematicamente semelhantes ¹⁴, a resiliência deste tipo de mitologias integradoras, mas ao mesmo tempo sugere um reforço do seu carácter simbólico, como se a validade das narrativas que as sustentam estivesse ameaçada e tivesse por isso de ser, de alguma forma, fortalecida.

Daí que uma tão interessada resposta do público não fosse de todo incoerente com as medidas que a classe política se preparava para promulgar. O *melting pot* parecia então um mito incompleto, com uma narrativa ainda por resolver na sua completude, e que a modernidade sugeria agora poder ser falsa, produto de um certa apatia, em total confronto, portanto, com o carácter americano.

1.2. O Production Code e a utilidade do cinema

Em 1934, alguns meses antes de *The Children's Hour* estrear no Maxine Theatre em Nova Iorque, a produção cinematográfica americana passava a ser regulada pela Production Code Administration. Entre 1934 e 1968, durante a sua *época dourada*, o cinema americano sujeitar-se-ia a um código censório que apenas durante a segunda metade dos anos cinquenta começaria a perder o seu poder restritivo. Resulta portanto

¹⁴ Já no início dos anos 20, *Abie's Irish Rose*, com um tema semelhante, poderia também resistir às más críticas que recebeu, ser um enorme êxito e estabelecer um conjunto de referências que integrariam a cultura popular.

curioso que o período mais marcante da história do cinema americano, aquele que contribuiu decisivamente para formatar a sua linguagem e as suas técnicas de representação, tenha sido também o período em que um maior número de constrangimentos e pressões se interpuseram entre a sua produção e o seu consumo.

A aplicação efetiva do código começa a exercer-se pouco tempo depois de revogada por completo a *Prohibition Law* (1933), como se o sector mais conservador da sociedade americana - que sempre teve, ao longo do tempo, uma maior representação fora das grandes zonas urbanas - tendesse a instituir e reforçar a sua influência, de forma continuada, através de incursões de carácter moderador em certas áreas sociais e culturais importantes: "Of the 197 representatives who voted for passage of the Volstead Act, 129 hailed from towns of less than 10,000, and 64 were from villages of less than 2,500." (Houchin, 2003: 74)

O *Production Code* não se aplicava porém a todas as artes performativas. Foi possível, em 1934, encenar sem alterações uma peça como *The Children's Hour*, embora a sua adaptação ao cinema, dois anos depois, pela mão de William Wyler, sofresse já inúmeros constrangimentos.¹⁵ Ainda assim, e mesmo sem alterações ao texto, a produção teatral não esteve também isenta de peripécias e atropelos por parte do *establishment* e de quem sobre ele detinha maior poder. A inexistência de um objeto censório formal (como acontecia no caso do cinema) teria, sem dúvida, os seus benefícios, mas dispersava, ao mesmo tempo, por um número sensível de entidades e de pessoas, critérios tácitos de aceitação ou rejeição de cada peça. Isto acabou por reforçar uma certa insulação do teatro, uma vez que ao deixá-lo à mercê de suscetibilidades pessoais o corporativizou ainda mais.¹⁶ Por emanar do interior da própria indústria cinematográfica o *Production Code* apresentava ainda algumas vantagens em relação à rádio. Ao contrário do cinema, que se autorregulou, a rádio sujeitava-se a uma vigilância permanente por parte do Estado:

¹⁵ *These Three*, de 1936, é uma adaptação no mínimo livre da peça de Lillian Hellman, transformando o rumor no centro do texto - uma suposta relação homossexual entre duas mulheres - num caso, mais aceitável para época, de adultério. O que sobrava do texto de Hellman era ainda a desconfiança em relação a uma ideia benévola de comunidade. Ideia que substanciava, particularmente durante a Depressão, quer o discurso político e religioso, quer outras retóricas institucionais como a do próprio *Production Code*.

¹⁶ Nos anos trinta o teatro tem já de competir com a rádio e com o cinema pela adesão de um público que, condicionado pela recessão económica, escolherá a rádio (pelo seu baixo custo e maior amplitude de cobertura) como meio mais utilizado para entreter as massas: Conforme refere John Houchin: "In New York, the combined effects of radio, the 'talkies' and the Depression significantly altered the demographics of professional theatre. During the 1930/31 season, there were 190 productions, a drop of fifty compared to the previous year. In 1938/39, only 80 new shows were produced." (Houchin, 2003:118)

In 1934, the same year that self-censorship came to Hollywood, Congress passed the Federal Communications Act, the law annexing the airwaves for “the public interest, convenience, and necessity” as determined by the federal government. Even as Hollywood was renegotiating the morality and tonality of the sound moving image, Washington was setting the ground rules for a selfsame regulation of the broadcast industry.

(Doherty, 1999: 18)

Na gênese da sua elaboração e aplicação o *Production Code* conta uma história absolutamente contingente em relação à época que o gerou. O cinema tinha sido, desde o seu aparecimento, um meio de expressão híbrido, socializado algures entre as categorias de arte e entretenimento e a pura instrumentalização do seu formato como prova ou ilustração documental. Em 1916, um ano depois da estreia de *The Birth of a Nation* e reagindo à polémica instaurada pelo filme, Griffith escrevia em *The Rise and Fall of Free Speech in America* sobre aquilo que considerava ser a verdadeira vocação do cinema:

The world-wide acceptance of moving pictures means the introduction of the most popular and far reaching form of education the world has ever known. In the future history will speak through the mouthpiece of the moving picture.

(Griffith, 1916: 26)

A validação que Griffith pretendia desta maneira atribuir ao cinema - nomeadamente a sua relevância pedagógica - era precisamente aquilo que motivava a existência de um conjunto de instrumentos censórios que procuravam gerir as mensagens (aparentes ou implícitas) suscitadas através dos filmes. Griffith referia ainda a capacidade de democratizar o acesso à cultura e o gosto pela história, até então confinados às universidades: "the motion picture can carry these truths [of history] to the entire world, without cost, while at the same time bringing diversion to the masses" (Griffith, 1916: 10). Estes argumentos sintetizavam uma relação entre o público e o tratamento cinematográfico (sublinhada também em Capra) que implicava, necessariamente, uma influência mútua, e fragilizava a objetividade que Griffith pretendia aduzir ao cinema enquanto referente histórico. Conforme referia: "The basic error of censorship is its effort to restrain picture productions in advance - the public, by their approval or disapproval should decide the fate of these productions" (Griffith, 1916: 36). De qualquer modo a sua posição era, em 1916, já mais conservadora do que aquela que apresentara um ano antes, quando *The Birth of a Nation* estreara:

Shortly after the film's release in April 1915, he was interviewed by Richard Barry in the *Editor* and predicted that filmmakers would eventually replace writers as historians. In his imagined film library,

“There will be no opinions expressed. You will merely be present at the making of history. All the work of writing, revising, collating, and reproducing will have been carefully attended to by a corps of recognized experts, and you will have received a vivid and complete expression.”

(Smyth, 2006: 4)

Os inúmeros exemplos de censura de que o filme foi sendo alvo suavizaram a perspectiva do realizador. À época existia já, por iniciativa da própria indústria, o National Board of Censorship (criado em 1909), cuja influência se processava sobretudo a um nível indicativo. A verdadeira censura, ou não, de que os filmes seriam alvo, era decidida a nível estatal e local, através de associações constituídas especificamente para esse efeito, as quais tomavam as indicações do National Board of Censorship como sugestões importantes mas não vinculativas.

Estas formas de censura persistiram durante anos, com variações no seu poder e alcance, enquanto se adequaram às características técnicas dos filmes e à própria conjuntura em que estes iam sendo produzidos.¹⁷ Quando, a partir de 1927, a indústria reconheceu os benefícios que podia recolher com os filmes sonoros e se empenhou na transformação técnica de todas as suas fases de produção, também a existência destes conselhos, que controlavam os filmes a nível estatal e local, se tornou obsoleta. Por um lado o crescente poder das *major*s, que controlavam verticalmente todas as fases de produção, distribuição e exibição cinematográfica, fazia com que fossem sobretudo os seus interesses a prevalecer nas negociações que levavam a cabo com as entidades estatais e locais; por outro lado, a revolução encetada pelo cinema sonoro originara um outro tipo de produto, o qual, pelas suas características técnicas, era bem mais difícil de trancar sem que todo o processo - quer pelas dificuldades que acarretava, quer pelos custos gerados - perdesse a sua validade. Com o advento do som sincronizado tornou-se rapidamente aparente que as alterações promovidas até então por cada estado, conforme o interesse e disposição locais, seriam a partir de então impossíveis de operacionalizar. O reforço da importância conferida a um organismo centralizado, capaz de instituir critérios uniformes, aplicáveis a todo o país, ganhou por isso nova urgência. Estas condicionantes técnicas tornavam também evidente, quaisquer que fossem os instrumentos a utilizar, que

¹⁷ O National Board of Censorship transformou-se, em 1916, no National Board of Review. Os debates nacionais gerados não apenas pela projeção do filme de Griffith mas por outras polémicas - como a censura, em alguns estados, da projeção de filmes que documentavam a vitória de Jack Johnson, um boxista afro-americano, sobre o "branco" Jim Jeffries - sugeriam formas de compromisso relativo entre as diferentes posições. (cf. Lee Grieveson, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early Twentieth Century America*. Berkeley: University of California Press, 2004)

as alterações teriam a partir de agora que ser efetuadas durante a pré-produção dos filmes, nomeadamente nos textos dos seus argumentos.

A adoção, em 1930, do *Production Code*, escrito por Daniel Lord - um padre jesuíta - e Martin Quigley, católico e editor de um dos mais importantes jornais sobre a indústria do cinema - o *Motion Picture Herald*, veio portanto responder a uma nova conjuntura tecnológica, mas procurava apenas renovar instrumentos mediadores que nunca tinham deixado de existir. Para além do aparecimento do cinema sonoro, o *Production Code* responde também a movimentações sociais importantes, protagonizadas por organismos e instituições com um poder crescente na sociedade americana. De facto, só quando um conjunto de organizações religiosas (como a National Legion of Decency ou o Episcopal Committee on Motion Pictures) e inúmeros movimentos seculares (YMCA ou Ford Hall Forum, por exemplo) ganharam, através do maneio das suas bases de recrutamento, poder negocial para pressionar as *majors* com ameaças de boicote, os estúdios se comprometeram em definitivo com a aplicação do Code.¹⁸

A importância crescente da Igreja Católica nestes movimentos tinha uma base histórica na sua forma de organização verticalizada e na clareza das suas hierarquias, que lhe facilitavam a adoção transversal de estratégias e atividades. Sem ser uma denominação reconhecida pelo seu reformismo, adequava-se no entanto a uma época reformista. A possibilidade de articulação com os programas do New Deal era, por isso, evidente:

Because so much of the reform activity of the Progressive era and the New Deal focused on urban life, American Catholics found themselves closer to the center of national concerns than ever before. Throughout these periods, the church was also involved in a campaign for greater organization and effectiveness that mirrored national trends.

(Fisher, 2000: 99)

Mas a influência destes grupos dificilmente poderia ter-se exercido nos mesmos termos se durante a década anterior os estúdios não tivessem cedido parte da sua autonomia a sectores exteriores à indústria. Antes da Primeira Guerra Mundial o cinema podia autofinanciar-se, utilizando apenas os lucros que conseguia gerar. Depois, quando procedeu à integração vertical dos seus três ramos (produção, distribuição e exibição) e quando teve que modernizar-se para adotar o som, foi obrigado a recorrer a

¹⁸ Os líderes religiosos exortavam, durante as homílias dominicais, os seus paroquianos a não pagarem bilhetes de cinema.

financiamento externo (Sklar, 1976: 141).¹⁹ Os números de espetadores, durante a Depressão, começaram por ser animadores. Em 1929 e 1930, a generalização do cinema sonoro fez com que as grandes companhias conseguissem mesmo obter lucros mais elevados. No entanto, quando o impacto destas novidades começou a esbater-se também os principais estúdios de cinema entraram em recessão. Entre 1932 e 1934, a Depressão atingiu a indústria e reorganizou de maneira decisiva os seus equilíbrios de poder: a Paramount entrou em bancarrota; a RKO e a Universal em liquidação e a Fox, dois anos depois, seria anexada pela Twentieth Century (*ibidem*: 162). Curiosamente, a Columbia Pictures, apoiada pelo sucesso dos filmes de Frank Capra e, no âmbito da sua matriz organizacional, pelo facto de não ter investido na aquisição de bens imóveis - nomeadamente em salas de cinema - manteve-se relativamente saudável em termos financeiros.

É precisamente a este intervalo de tempo, entre 1930 e 1934, que damos o nome de *pre-code*. Uma época na qual, com a integração do som e o reforço dos elementos realistas, acrescidos de um declínio na solvência das *majors* - que as intimava a procurar novas abordagens - e perante a própria iminência da aplicação de um código coercivo, o cinema parece relevar sobretudo as tensões sociais provocadas pela Depressão, representando os seus principais tabus, criando protagonistas em clara oposição ao *status quo*, e tonalizando ainda, regra geral, a energia sobrança dos *roaring twenties* com as facetas mais sombrias da Grande Depressão. Conforme escrevia Andrew Sarris: "The only period of film that came close to recording the roaring twenties ran from about 1927 through about 1932 or 1933." (Sarris, 1998:13)

Existe portanto um cinema americano antes e depois do *Code* e isso é visível também em Capra. *Ladies of Leisure* (1930), *Miracle woman* (1931) e *Forbidden* (1932), três melodramas protagonizados por Barbara Stanwyck, contêm marcas do ciclo temático *fallen women* e sugerem ainda um interesse maior do realizador pela descrição de alguns conflitos sociais (a mobilidade; o papel social das mulheres; a marginalidade; a prostituição) do que pela renovação ou discussão dos símbolos americanos. Estas *fallen women* correspondiam a estereótipos sociais evidentes, a sua narrativa imitava, no determinismo e tragédia que a percorria, o mesmo formato do filme de gangsters, ainda

¹⁹ A história do cinema antes da integração vertical dos seus três ramos, conforme consubstanciada no *studio system* e nas *majors* que o compunham, era uma história de contínuas alterações na atribuição de poder entre, precisamente, produtores, distribuidores e exibidores. Como escreve Robert Sklar: "The question was not only who would come out on top in the struggle to dominate the field, but from what branch of the motion-picture business the leader or leaders would emerge" (Sklar, 1976: 142)

que, afirma Andrew Bergman: "The 'fallen women' route was the obverse of gangsterism. The male chose a mobster's life as a means to success; the female opted for prostitution as the result of continued failure" (Bergman, 1992: 50).

Mas esta liberdade figurativa e temática foi relativamente breve. A dependência das *majors* para com os grupos económicos que haviam financiado a integração do som tornara-as ainda mais permeáveis a pressões exteriores à indústria, nomeadamente vindas do sector bancário, ele próprio sob o cerco da Depressão, e cujo ressarcir dos seus financiamentos era agora crucial para a sua própria sobrevivência.²⁰ Perante as ameaças de boicote nem os credores nem a própria indústria podiam ficar indiferentes. É neste contexto que, em 1934, com a criação da Production Code Administration começa de facto a efetuar-se a imposição do *Code*. A sua aplicação, conforme escreve Thomas Doherty:

(...) gave Hollywood the framework to thrive economically and ripen artistically and (...) Hollywood in turn gave the Code provenance over a cultural commodity of great price - the visible images and manifest values of American motion pictures. What makes Hollywood's classic age "classical" is not just the film style or the studio system but the moral stakes.

(Doherty, 1999: 5)

Circunscrevendo o tratamento e descrição temática dos filmes que hoje recolhemos sob a designação eminentemente diacrónica de “Cinema Clássico” o *Production Code* define no seu texto o cinema como uma nova forma de arte e entretenimento, cujas principais características são a transversalidade social e geracional do seu apelo e a sua capacidade representativa:

In general, the mobility, popularity, accessibility, emotional appeal, vividness, straightforward presentation of fact in the film make for more intimate contact with a larger audience and for greater emotional appeal. Hence the larger moral responsibilities of the motion pictures.

(Leff, 2001: 295)

Mas a sua aplicação não podia, ainda assim, limitar um objeto que é sobretudo simbólico e, muitas vezes, de leitura indireta e elíptica.

²⁰ Entre 1930 e 1932 cerca de 1600 bancos tinham deixado de conseguir cumprir as suas obrigações, a maioria dos quais entrara em situação de falência. (Schindler, 1996: 88) A corrida aos bancos, por parte dos depositantes, na tentativa de salvaguardar as suas economias, produzia ou agravava, necessariamente, o efeito que tentavam evitar. Capra retratou estes momentos em *American Madness* (1932) e *It's a Wonderful Life* (1946).

A curiosidade de reler, hoje, o *Production Code*, reside também neste movimento elíptico em que o próprio código foi elaborado. O documento proibia taxativamente formas de miscigenação mas a homossexualidade, por exemplo, nomeava-se apenas através de uma série de eufemismos derogatórios. De tal forma era um documento equilibrado numa sociedade plural e em permanente mutação que mesmo perante os casos de maior objetividade do seu texto, as suas formulações estariam longe de poder ser unânimes. Tal não lhes retiraria o seu poder restritivo, mas determinaria, parece-nos, que esse poder fosse sobretudo suficientemente poroso para poder vir a perder, conforme aconteceu, a sua importância ao longo do tempo. Nos anos 50, envolvidos numa polémica sobre a Legion of Decency, Martin Quigley e Arthur M. Schlesinger Jr. trocarão argumentos sobre o *Production Code*:

While Quigley insisted that the moral principles governing his Code should be kept inviolate, he added, to my surprise, "I agree with your judgement that there is in what is commonly referred to as 'The Production Code' much 'niggling detail'.... It is my belief that when you refer to some of this 'niggling' you are being over-generous. Some of these provisions are now and always have been absurd and ridiculous." Quigley wanted, for example, to delete the miscegenation ban imposed by Will Hays, a Presbyterian elder.

(Schlesinger, 2002: 153)

A aparente evidência dos critérios que enformavam o código dispensava em grande parte uma maior especificidade dos seus termos, o que sobrava no texto eram temas e abordagens que tinham já sido vindicados socialmente. Neste sentido o *Production Code* não faz senão refletir certos agravos culturais da América das primeiras décadas do século XX, e constitui-se como um documento que emana de um conjunto de contingências sociais exteriores à indústria do cinema, mas que é, ao mesmo tempo, uma tentativa de harmonizar essas condicionantes dentro de um meio de criação muito peculiar, que pode, através do seu alcance e poder, alterar, no limite, as próprias convenções que o enformam.

Mas se podemos afetar determinados temas e ênfases ao cinema da Depressão eles não terão que ver sobretudo com estratégias para transpor limitações dentro do próprio meio. Mesmo quando, durante a década, os estúdios engendram - por exemplo através dos *prestige pictures* - formas conciliatórias entre o escapismo e o comentário social, a sua ambição é, primeiro, a de elevar a importância cultural do próprio meio através da associação genérica a outras formas culturais (por exemplo a literatura) e menos o estabelecer de uma ligação a certas correntes associadas à atualidade dessas formas (por

exemplo o realismo social). A produção maciça dos chamados *prestige pictures* adaptava inúmeras referências do cânone literário cujas histórias decorriam, maioritariamente, em épocas e lugares remotos. Eram obras que procuravam não apenas a caução do gosto mais exigente mas também, muitas vezes, obter os favores do gosto mais popular. A deslocação, no tempo e no espaço, de textos polémicos funcionava como uma navegação de cabotagem, protegia da crítica os produtores e constituía-se como uma estratégia importante para rodear as regras censórias do *Production Code*.²¹ Will Hays²² podia prever, em 1934, que os futuros historiadores concordariam em afirmar que o cinema dos anos 30 "literally laughed the big bad wolf of the depression out of the public mind" (Eldridge, 2008: 65) sem ainda assim negar a sua contingência e força referencial: "in the hidden recesses of the cinematic subtext, under the surface of avowed morality and happy endings, Hollywood under the Code is fraught with defiance of Code authority." (Doherty, 1999: 3). Esta pressuposta capacidade do cinema para caracterizar e/ou influenciar a realidade coeva foi sendo discutida ao longo da sua história. Andrew Sarris, por exemplo, observava ainda em relação aos anos 30:

(...) the thirties dissolved into World War II before the darker corners of the Depression had been illuminated. And the ambiguities and absurdities of World War II did not begin to surface until the fifties and sixties. Hence, to demand instant topicality of the cinema is to reduce the medium to a news broadcast. One would never expect such haste from a supposedly serious and reflective art-form.

(Sarris, 1998:13)

Mas mesmo considerando válida esta tendência identificada por Sarris - ou talvez por causa dela - para diferir no tempo a reflexão e a análise da atualidade, o cinema sempre fora, desde o seu aparecimento, objeto de inquirições a propósito da sua influência e do seu valor pedagógico:

The documentary and "educational" potential of moving pictures was also seen by many as particularly important to the aligning of cinema's cultural status with that of other cultural institutions associated with education - such as schools, lyceums, museums, and the Chautauqua movement - and with pressing debates about the need to strengthen the pedagogic formation of

²¹ Antes da aplicação do Code a topicalidade de certos temas e a importância de algumas personalidades obrigava já por vezes ao despiste de referências históricas no texto final dos argumentos. O primeiro contacto que Capra tinha tido com o trabalho de Robert Riskin datava de 1930, quando o realizador se interessara em dirigir uma adaptação da peça *Bless You Sister*. Riskin biografava aí de maneira mais ou menos explícita uma das evangelistas mais famosas da época - Aimee Semple McPherson, sobre quem Henry Mankiewicz também escrevera um argumento nunca produzido. A convicção era, nesta altura, como descreve J. E. Smyth, que "historical writing was the way out of hack writing" (Smyth, 2006: 319)

²² Hays era o diretor do organismo que tutelava o Production Code - o Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA).

morality.

(Grieverson, 2004: 2)

Esta preocupação derivava ainda de aspetos meramente quantitativos. Apesar da Depressão, os filmes reforçaram, durante os anos 30, e embora com algumas oscilações, a sua importância social e cultural. Mesmo discutindo a sua relevância enquanto objetos artísticos, os números relativos aos espectadores dispensavam dilemas ou hesitações - a sua relevância social podia medir-se, simplesmente, através do número de pessoas que frequentavam as salas de cinema.

Robert Sklar chama a atenção para um fenómeno eminentemente classista na ascensão dos *moving pictures*, cujo processo evolutivo ficara a dever-se sobretudo à sua popularidade junto das *working classes*. O interesse posterior da classe média era, segundo o autor, um interesse fundado na necessidade de perceber e controlar as novas formas de difusão da cultura popular e encontrar maneiras de circunscrever, dentro de uma (mais ou menos mítica) matriz identitária nacional, os novos meios de comunicação de massa e os temas e variações que difundiam. (Sklar, 1976: 18-19) A interferência de organizações cívicas e de instituições públicas nestas novas formas de entretenimento foi sendo feita continuamente, desde os seus primórdios, mas era um processo particularmente evidente quando, quer por motivos de inovações tecnológicas do meio, quer pela sua popularidade, sugeria novas hipóteses de influenciar as escolhas dos cidadãos.

1.3. Capra e o *studio system*

What makes Hollywood so much better than anything else in the world is not only the quality of certain directors, but also the vitality and, in a certain sense, the excellence of a tradition.... The American cinema is a classical art, but why not then admire in it what is most admirable, i.e., not only the talent of this or that filmmaker, but the genius of the system, the richness of its ever-vigorous tradition, and its fertility when it comes into contact with new elements.

(Bazin *apud* Bordwell, Staiger e Thompson, 1988:4)

A primeira história que Capra relata na sua autobiografia é a de um rapaz que atravessa sozinho o oceano e é raptado por piratas. Alguém capaz de planejar depois uma evasão que inclui proezas assinaláveis, apenas para ser novamente surpreendido numa

terra que desconhece, sem referências e sem nenhuma esperança. A tenacidade e o carácter bondoso do herói submetem-no então à caridade de outros seres marginalizados (por exemplo, de raças diferentes) e acabam por transportá-lo - depois de um número considerável de episódios que atestam a sua gratidão e merecimento - até à terra onde tudo é finalmente possível outra vez. Neste ponto da história, Ben, o protagonista e irmão mais velho de Capra, escreve aos familiares e pede-lhes que se juntem a ele nos Estados Unidos da América.

No final dos anos 60 Capra pensou em escrever pequenas ficções. Paul Horgan, seu amigo, escritor vencedor do Pulitzer, leu as pequenas histórias que o realizador lhe enviou, à procura de validação. Em resposta sugeriu-lhe o projeto de uma autobiografia, obra que acabaria por publicar-se em 1971. Enquanto autor, narrador e protagonista, Capra oferece-nos uma imagem idealizada de si próprio, significativa pelos traços que adota mas também pelas suas omissões. Em todo o caso, mesmo que os factos narrados sugiram inúmeras vezes uma precedência de tom e de estilo em relação ao conteúdo do texto, o cuidado do realizador parece estar concentrado na reconstrução de uma imagem de conjunto. O recurso frequente à reprodução de diálogos que teriam ocorrido, em alguns casos, há mais de quarenta anos, é sintomático da abordagem escolhida pelo realizador. Não se trata de “factualizar” uma história (o que seria sobretudo desonesto), pelo contrário, o que Capra faz é reimaginar a sua própria história - aproveitando também as fraturas que estes textos autobiográficos, escritos a partir da memória, necessariamente engendram:

This form of writing, which may or may not be a genre, possesses a peculiar kind of truth through a narrative composed of the author's metaphors of self that attempt to reconcile the individual events of a lifetime by using a combination of memory and imagination-all performed in a unique act that partakes of a therapeutic fiction making, rooted in what really happened, and judged both by the standards of truth and falsity and by the standards of success as an artistic creation.

(Adams, 1990: 3)

A fidelidade do texto é devida a uma época e a uma história, não propriamente a cada um dos seus elementos compósitos.

Joseph McBride, na biografia que dedicou ao realizador, reconstrói muitas das elipses do texto autobiográfico, utilizando relatos de pessoas que são diretamente mencionadas no livro de Capra, ou que, pela proximidade que tiveram com o realizador, podem suscitar pontos de vista diferentes ou complementares sobre os episódios narrados na autobiografia. De uma leitura cruzada entre estes dois documentos e alguma

bibliografia sobre Robert Riskin, torna-se aparente que Capra e o seu principal argumentista promoveram, em muitos casos, narrativas biográficas idênticas. Sobreponham-se, entre outros, episódios reais ou apócrifos que envolvem a sua relação com Harry Cohn, líder da Columbia Pictures. Capra sempre defendeu que a melhor maneira de impor uma ideia, em Hollywood, era desafiando a autoridade (não raras vezes herdada) que os donos dos principais estúdios detinham. A ideia de "virtude" conforme os *founding fathers* a entenderam era precisamente o exercício do livre arbítrio, devidamente medido e ratificado pela razão, e não apenas a obediência cega e/ou útil a regras instituídas.²³

Estes relatos, comuns às biografias de Frank Capra e de Robert Riskin, tendem no entanto a desfocar a base da sua validação. Se Capra e Riskin podiam defender as suas ideias seria, geralmente, porque tinham sucesso. Porque o seu trabalho era lucrativo. São inúmeros os exemplos que Capra recolhe em *The name above the title* nos quais Harry Cohn, depois de desafiado, acaba por ceder.

Apesar de Capra dosear estes episódios com uma caracterização do produtor que não anda longe da sua imagem histórica, os seus relatos constituem sobretudo gestos de deferência em direção às histórias que o realizador contava nas telas.²⁴ Capra como herói, Cohn enquanto vilão. Um e outro absolutamente necessários não apenas para a concretização das suas *personas* e histórias mas, sobretudo, das suas redensões.

S. J. Perelman, envolvido durante parte significativa da década de 30 na escrita de argumentos sintetizava assim a sua experiência:

Unhappily I had few qualifications for Hollywood: I was immoderately slothful, had no facility for salesmanship or apple-polishing, and possessed a very low boiling point. Faced with hallucinatory tasks like transferring "Sweethearts" into a vehicle for Janette MacDonald and Nelson Eddy or distilling a scenario from How to Win Friends and Influence People, I became inarticulate and disputatious by turns, a square in a hole full of round pegs.

(Perelman, 2001: 1)

²³ Este desafiar da autoridade foi sempre uma das virtudes mais elaboradas por Frank Capra. Na sua autobiografia serve também para definir a estima que tem por Robert Riskin, Jo Swerling ou Barbara Stanwyck, todos críticos para com o realizador nos vários momentos em que primeiro se conheceram.

²⁴ *The big knife*, o filme que Robert Aldrich realizou em 1955, dramatiza, na personagem de Rod Steiger, um Harry Cohn sinistro, inflexível na sua vontade e brutal nos seus métodos, mas o presidente da Columbia Pictures era também profundamente admirado por autores como John Ford. Aquando da sua morte, em 1958, Clifford Odets escreveu na elegia que compôs para Cohn: "Himself little educated, he admired, almost to a fanatic degree, talent. Talent itself was a quality which bred in him a deep respect, almost as though the gifted human being was set aside, as if God had put a special mark on his forehead. . . ." (Odets *apud* McBride, 2001: 593)

Esta propensão para medir o termo mais amplo do sucesso sob uma forma mais específica de lucro procedia também de um impulso presente em todos os momentos da produção cinematográfica, tendente a estandardizar os seus produtos e a validá-los segundo um conjunto de regras capazes de garantir não apenas a operacionalidade do sistema mas a rentabilização dos seus produtos.

O sucesso, medido socialmente através da propriedade e riqueza, subjaz a outros discursos, alguns dos quais parecem contrapor-se-lhe mas serão apenas tentativas (mais ou menos bem sucedidas) de atenuar a evidência desse discurso de base.

Nos anos 30, em *Middletown in Transition: A Study in Cultural Conflicts*, os Lynd identificavam a mesma matriz social e o mesmo valor cimeiro dessa matriz – o dinheiro e a propriedade – traçando desde logo uma hipótese de genealogia causídica para a aparente necessidade de camuflar esses valores com outros discursos:

Whatever may be affirmed or denied as to the economic basis of all human societies, Middletown clearly operates on the assumption that the roots of its living lie in the acquisition of money. The churches formally deny this, papers before its women's clubs and even occasional "inspirational" speakers before Rotary stress the primacy of the "higher things" of life, and one of the last things Middletown's formal training of the young stresses is how to "make money". But everywhere one runs upon the culture's commitment, implicit and explicit, to the necessity for and goodness of hard work in the acquisition of property.

(Lynd, 1965: 242)

Mesmo perante a rotina do sofrimento e da insuficiência que a Depressão instaurou na sociedade²⁵ e que aconselhava ao refreamento das suas camadas menos atingidas, este pudor era incaracterístico e, sobretudo, historicamente neutro. Conforme escreve Morris Dickstein, "The success myth goes back to the Puritan belief in work as a secular calling and in wealth as an outward manifestation of inner Grace". (Dickstein, 2009: 219) O sucesso de alguns não implicava a queda de outros, de maneira que a riqueza não poderia constituir um indicador de culpabilidade moral.

Se o poder social podia ser validado através de elementos aparentes, de fácil aferição (riqueza, propriedade, sucesso, etc.), e tinha uma génese histórica clara na doutrina puritana, a transversalidade da crise económica obrigava no entanto a moderar

²⁵ Ou que a Depressão, em alguns casos, teria pelo menos tornado aparente. Alguns autores preferem localizar nexos entre os anos 30 e a década imediatamente anterior (como já referimos) e destacar as dificuldades com que certos estratos sociais se debatiam, ainda antes de 1929. Caroline Bird, por exemplo, escreve: "(...) the Depression did not depress the conditions of the poor. It merely publicized them." (Bird *apud* Dickstein, 2009: 216)

certos traços dessa narrativa, o que acabaria por investir também o *American Dream* de um sentimento ambíguo, a oscilar entre a culpa e o merecimento e, mais importante, a reivindicar uma necessidade mais óbvia de moralizar as histórias de sucesso.

From very early on, class and social divisions, those shrouded enigmas of the American experience, seemed to tantalize and torment him, a legacy perhaps of his father's and grandfather's political beliefs. The dilemma of his modest upbringing and later personal wealth was a contradiction that inspired Riskin's best writing yet kept him as wary as he was proud of being a prime exhibit of the American Dream.

(Scott, 2006: 20)

Morris Dickstein identifica a reconstrução destas tensões, no plano mais restrito da diegese, em *Mr. Deeds Goes to Town*. Os vinte milhões de dólares herdados pelo protagonista são:

(...) a matter of remarkably little interest to him, until, two-thirds of the way through the film, he (and Capra) happen to notice the Depression, which had scarcely intruded into *It Happened One Night* (1934). This sets Deeds off doing good deeds, pursuing a New Landish but paternalistic scheme to give away parcels of farmland. Deeds, like Capra, has at last found a purpose serious enough to justify his good fortune.

(Poague, 2005: 94)

Para Riskin, enquanto argumentista, poderia ter havido ainda um outro tradicional sentimento de culpa.²⁶ A maioria dos escritores vindos de Leste (sobretudo de Nova Iorque e quase sempre ligados à Broadway) via em Hollywood uma forma fácil de ganhar dinheiro mas descreia do cinema enquanto arte. Entre outros atributos faltara sempre a Los Angeles, como refere Colin Schindler, "an intelligentsia, any sense of an intellectual ferment from which movements might be born (Shindler, 1996: 3). Para os argumentistas provenientes do jornalismo seria, no entanto, mais fácil a adaptação aos padrões e rigores instituídos pelos estúdios (prazos de entrega reduzidos; trabalho de equipa e edição dinâmicos; etc.) e Riskin tinha já no seu currículo essa experiência²⁷. (Scott, 2006: 24-25) Com a rápida integração dos *talkies*, Hollywood procurava agora outro tipo de técnicos, gente que, como Robert Riskin, pudesse *ensinar o cinema a falar*. Kenneth Tynan, quando escreveu o perfil de George Cuckor, que chegou a Hollywood sensivelmente na

²⁶ Ian Scott, biógrafo de Riskin, exclui-o do grupo de argumentistas mais reticentes em trabalhar no cinema, mas escreve: "The 1930s were probably the peak of guilt and paranoia among screenwriters, many of whom felt their lives -and talent- were wasting away on such trivialities as movies." (Scott, 2006: 27)

²⁷ Como aliás outro dos mais bem sucedidos argumentistas da época – Ben Hecht. Para além de partilharem esta experiência no jornalismo (bem mais desenvolvida no caso de Ben Hecht) ambos provinham de famílias de judeus russos, em busca de um refúgio para as perseguições de que eram alvo no seu país de origem. Ambos partilhavam, também, um gosto muito específico pelo coloquialismo e pelo vernáculo.

mesma altura (proveniente do mesmo sítio que Riskin - a Broadway) aludia a esta migração:

At that time the movies were in dire need of people who could teach them to talk as well as move. Seeking a coach, they summoned Cukor, and he succeeded in imposing on Hollywood high comedy and Hollywood high romance, an acting style that combined cinematic intimacy with theatrical polish and precision.

(Tynan, 2007: 142)

As contribuições de cada argumentista supunham a adaptação técnica de uma história a um novo mecanismo disponível para a contar e a originalidade era, sobretudo, proposta no tratamento de ideias já existentes, acentuando assim a importância formal do argumento de cinema: "Writers were encouraged to submit original story ideas, but the fixed notions of producers were so rigid that it was unusual for a writer to write and sell five or six originals in the course of a career." (Ceplair e Englund, 1987: 5).

A integração destas histórias numa série de géneros cinematográficos concorria também para obter um produto estandardizado, cujo processo de elaboração pudesse conter as fórmulas aproximadas do seu sucesso.

Mas os argumentistas que chegaram a Hollywood a partir dos anos 30, com a integração do som, detinham, apesar de tudo, uma outra espécie de estatuto dentro do sistema de produção cinematográfica. Recebiam incomparavelmente menos do que as outras principais peças da maquinaria, nomeadamente realizadores, produtores e atores, debatiam-se permanentemente com questões relacionadas com o reconhecimento da sua contribuição para um filme nos respetivos créditos e eram, geralmente, apoucados por novelistas e dramaturgos, mas, mesmo assim, a sua importância era reconhecida dentro da própria indústria.²⁸ Talvez o melhor exemplo desta alteração de estatuto surja em 1933, com a criação da Screen Writers Guild e com as posições de força que a instituição foi, ao longo da década, granjeando por parte dos produtores.

On the surface, film industry management appeared liberal and farsighted in granting concessions to well-established unions and technicians vital to the movie-making process. When the creative personnel who, if organized, might challenge the studio system, however, formed guilds, studio management proved intransigent, shrewd, and unscrupulous.

(Ceplair e Englund, 1987: 18)

²⁸ Os argumentistas partilhavam, nos genéricos, créditos por vezes baseados, unicamente, numa cronologia defetiva, que assinalava apenas os últimos a encontrar a história e a dar-lhe os acabamentos finais e onde as questões ligadas à precedência eram, sempre que possível, ignoradas.

As relações entre realizador-produtor-argumentista, essenciais para a mitologia pessoal de Frank Capra, conforme ilustradas pelos confrontos com Harry Cohn, faziam parte de uma narrativa que a história, sobretudo dentro do quadro do *studio system*, já consagrara e onde as questões ligadas à autoria nem sempre se resolviam a favor do realizador. A importância de Irving Thalberg, que reorganizou a primitiva estrutura nepotista da Universal (muitas vezes através de memorandos corretivos ou disputando a avaliação de Carl Laemmle sobre determinados projetos ou em determinadas projeções) e a sua associação à autoria de muitos filmes representa e exacerba este debate. Thalberg, com uma cultura literária muito acima da média, completara naturalmente este sistema interventivo na produção dos filmes tentando também escrevê-los. A sua aventura durara no entanto apenas o suficiente para se envolver num filme. Irving Thalberg, cuja sabedoria e pragmatismo se iam já tornando lendárias, sabia que tinha demasiado a perder se insistisse em disputar certas batalhas. O seu sucesso pessoal podia ser medido, aliás, apenas pelo sucesso enquanto produtor; o seu sucesso criativo, inclusivamente, podia ser medido enquanto produtor. Tal era a sua influência no resultado final de cada obra. Os filmes, mesmo os de alguém como Stroheim, são também filmes de Thalberg. Podem encontrar-se maneiras de atenuar esta divisão ("a marca de Thalberg", "a impressão de Thalberg", etc.) mas nesta altura os filmes ainda são, em larga medida, determinados pela casa produtora, e quando as questões ligadas à autoria começam a tornar-se recorrentes importará, portanto, não circunscrever esse debate ao confronto exclusivo entre argumentista e realizador.

Capítulo 2. Capra antes de *capraesque* ou *capracorn*

"Where are you going Harry?"

(Tramp Tramp Tramp, 1926)

Em 1917, enquanto frequentava o Throop College of Technology (mais tarde conhecido por California Institute of Technology ou Caltech), Capra escreveu um pequeno ensaio intitulado "A Treatise on Moving Pictures" onde fazia já a apologia de um cinema plenamente amadurecido na sua forma e nos seus propósitos, ao qual faltava apenas um conjunto de elementos - mormente a integração do som - capazes de sugerir uma maior verosimilhança com a realidade. Este documento, conforme descrito por Joseph McBride (McBride, 2000:100), ecoa grande parte dos argumentos reunidos um ano antes por D.W. Griffith na sua defesa de um cinema enquanto arte utilitarista (*The Rise and Fall of Free Speech in America*, 1916), preocupado ainda com a herança dos espetáculos de *vaudeville* - que são o seu ascendente mais direto- mas procurando desde logo redimensionar-se com o auxílio de outras artes (nomeadamente a literatura) e outros ofícios (o aparato técnico necessário à produção de um filme servia, por exemplo, para identificar ciência e tecnologia com o cinema) ou ainda aproximar-se de objetivos mais unanimistas defendendo a sua validade e vocação educacional, associação que vemos ser feita uma e outra vez nesta época, e que resulta sobretudo do berço mais modesto que os primeiros públicos de cinema partilhavam.²⁹ A ascensão social que Capra desde muito cedo procurou na sociedade americana, correspondia também a uma necessidade de validação do próprio cinema enquanto arte. Durante os primeiros anos ao serviço da Columbia, quando não era ainda um nome conhecido dentro da nova indústria, uma parte importante da estratégia de promoção dos filmes que dirigiu passava precisamente por potenciar o seu currículo, a sua formação científica (que sabemos hoje nunca ter sido concluída para além da parte mais generalista, com o diploma de "Bachelor of Science") ou a sua passagem pelo exército (em larga medida frustrada, uma vez que o papel de Capra acabou por ser apenas o de professor de balística em Fort Point, San Francisco, enquanto fazia, ele próprio, a instrução militar) durante a Primeira Guerra. As estratégias

²⁹ Durante o período de participação na Primeira Guerra Mundial, os espetáculos de *vaudeville* tiveram que reorganizar-se. Para além de perderem parte significativa dos seus intérpretes, os produtores tinham ainda que adaptar as condições de produção e visionamento aos cortes e limites impostos pelo esforço de guerra. Tudo isto acabou por alterar significativamente a dinâmica destes espetáculos e diminuir o interesse que geravam. Pelo menos uma das alterações promovidas era, no entanto, sintomática não apenas de um constrangimento circunstancial mas indicadora de uma tendência cada vez mais notória – os *moving pictures*, menos dispendiosos que os *performers* de *vaudeville*, eram progressivamente mais valorizados pelo público. Aliavam o gosto e interesse pelas novidades puramente tecnológicas, que faziam a época, com estruturas narrativas que rapidamente se aperfeiçoavam (nesta altura os filmes contam já pequenas histórias e a sua duração aumenta consideravelmente). A primeira alteração significativa introduzida pela utilização do cinema nos espetáculos de *vaudeville* dizia respeito à sua própria experiência de visualização. O público, confinado a uma sala escura, com a perceção em relação aos outros espectadores diminuída e concentrado na fruição mais ou menos deslumbrada de uma nova tecnologia, já não participava tão ativamente como antes no espetáculo.

publicitárias utilizadas pela Columbia destacavam o percurso de Capra no próprio meio, caucionando-o como um realizador capaz de intervir em todas as áreas de produção porque, precisamente, a sua ascensão, lenta mas meritória, o tinha envolvido em quase todos os cargos antes de chegar a realizador.

Quando dirige *Submarine*, de 1928, ou *Flight*, em 1929, este conhecimento transversal que tem do cinema é um dos fatores mais valorizados e promovidos pela companhia produtora. Num artigo recolhido do *campaign book* para o filme *Flight*, Eric Smoodin identifica a organização sistemática destas estratégias :

... the director became nothing less than a great explorer: 'Capra is the man who did the impossible a year ago when he made *Submarine* at the bottom of the sea,' the article claimed, and now, 'having conquered the ocean, [his] ambition was next centered upon the air.' The studio had Capra conquering that space too, as the director 'filmed above the clouds by using radio and airplanes.' Thus the ballyhoo represented Capra as a fully modern hero, one who invoked Charles Lindbergh and mastered new worlds largely by mastering new technologies.

(Smoodin, 2004: 28)

Ainda em 1929, num outro artigo publicado no "Exhibitor's Campaign Book" de *Ladies of Leisure*, podemos também ler:

The old adage about too many cooks spoiling the broth might be translated in Hollywood to: 'Many good pictures are spoiled by an oversupply of directors.' Technical and artistic difficulties have been increased to such an extent that it is now necessary to have dialogue supervisors, sound experts and what not on the set in addition to the general director. Nevertheless, the best productions are invariably one-man affairs...

(Smoodin, 2004: 33)

O texto prenuncia já uma das frases mais insistentemente repetidas por Frank Capra, o "one man, one film" que se empenhou em defender durante toda a carreira, ou mesmo depois de deixar definitivamente a realização, no início dos anos 60. Curiosamente, a importância do lema preferido de Capra, que consubstancia, de forma explícita, a sua própria reivindicação ao estatuto de autor, estava já presente numa carta de 1918, que o então prestes a diplomar-se aluno do Throop College recebeu de Rob Wagner, seu antigo professor na Manual Arts High School, em Los Angeles, onde Capra terminara o ensino secundário. Wagner, que contava Charlie Chaplin entre os seus amigos e chegou a realizar algumas obras para Hal Roach e Mack Sennett, seria fundamental para Capra franquear as primeiras portas que abriu em Hollywood (precisamente nos estúdios de Roach e Sennett, como criador de *gags*), mas em 1918,

respondendo a um pedido de aconselhamento do seu antigo aluno em relação à carreira que devia escolher, Wagner escrevera ainda:

You'd be one dam [sic] fool to give up your scientific work for the movies. There are many reasons (...) Let science be your vocation and art be your avocation. (...) Moving pictures are social products, and art is individual. If an artist could own a company, and all the other had to obey his orders there would be some fun in it. As it is, there are twenty men butting in on every picture, and the artist being the most sensitive, gets it in the neck all along the line. (...) Stick to your specialized education and some day you will thank me for having so urged you.

(Wagner *apud* McBride, 2000: 101-102)

Capra pôde portanto perceber, desde muito cedo, a importância que a associação do nome de um autor a um determinado estilo (enquanto manifestação de um favorecimento formal e temático nas suas obras) tinha para o sucesso de uma carreira. Não apenas porque essa associação procedia, inevitavelmente, do reconhecimento do papel primordial do realizador numa arte compósita como o cinema, mas também porque nos *gags* que criou para Roach e Sennett, ou nas suas primeiras incursões pela realização, com as longas metragens protagonizadas por Harry Langdon (*Tramp Tramp Tramp* e *The Strong Man*, em 1926 e *Long Pants*, de 1927) o fulcro criativo consistia sobretudo na definição de uma *persona*, correspondente a um determinado produto e a um público (ou públicos) específico(s).

Muito antes de *Mr. Deeds Goes to Town*, Capra procura já associar as suas obras ao seu nome, projetando as condições necessárias para o seu reconhecimento autoral. Desde logo participando ativamente na escrita dos guiões, sublinhando constantemente os mesmos temas (sobretudo tratamentos relacionados com as questões da mobilidade social na sociedade americana) que julga relevantes enquanto entretenimento, mas também adequados à sua própria experiência e que, por isso mesmo, podem refletir o gosto popular e a época em que foram produzidos mas também as suas próprias inquietações, enquanto artista e cidadão americano.

Nos filmes que a seguir, sumariamente, descrevemos, pretendemos, portanto, relevar certos temas aglutinadores que nos parecem presentes nas primeiras obras do realizador, antes de encontrar Robert Riskin, mas também em algumas das suas primeiras colaborações (*Platinum Blonde*, de 1931 e *Lady For a Day*, de 1933). As recorrências temáticas (e simbólicas) na obra de Frank Capra parecem-nos de tal maneira omnipresentes na esmagadora maioria dos seus filmes, que a escolha destes títulos, e a ausência de outros, procedeu sobretudo dos momentos particulares da sua produção,

geralmente assinalando apenas certas alterações relacionadas com a cronologia de cada obra (*That Certain Thing*, por exemplo, enquanto primeiro filme que dirigiu para a Columbia; *Ladies of Leisure* o único filme que realizou com uma versão falada e uma versão muda, assinalando claramente a opção pelo som - a única versão distribuída; *Platinum Blonde* como primeira colaboração com Robert Riskin, etc.).

Tramp Tramp Tramp, 1926

Where are you going Harry?

O título da primeira longa metragem realizada (em codireção com Harry Edwards) por Capra - *Tramp Tramp Tramp* - remete desde logo para o conceito de *triple take*, que o realizador descreve em pormenor na sua autobiografia:

The "double-take was a standard item in *every* comic's bag of tricks. (...) two successive looks at an object of intense interest, say a lion in the bedroom, or a passing beauty in a bathing suit. The first look was casual and unseeing, the second, violent and jerky - after the late realizations of what had been seen. The humor lay in the audience waiting for the dumb cluck to become aware of the lion or the girl which they, in their superiority, had seen at a glance. But Langdon had mastered a triple take...

(Capra, 1997: 62-63)

A *triple take* constrói-se, assim, na repetição de um mecanismo, e adquire a sua fundamentação na procura do reconhecimento, por parte do público, desse mesmo mecanismo. Neste sentido é também já o resultado de um processo de aprendizagem relativo ao visionamento de um filme, no qual a *punch line* é não apenas temática mas estrutural, e em que o público deve reagir às personagens mas também ao próprio processo *ex machina* que as movimenta. A *triple take* organiza-se, portanto, no cumprimento de uma expectativa, estratégia que os planos de reação, muito comuns em toda a filmografia do realizador, irão depois restabelecendo, permanentemente, ao longo da sua obra.³⁰

³⁰ Talvez a utilização mais célebre - e substantiva para a própria história do filme - destes elementos composicionais na obra de Frank Capra, aconteça nos planos de Harry Carey (enquanto Presidente do Senado) em *Mr. Smith Goes to Washington*, comentando toda a última sequência, durante o *filibuster* do protagonista. Em 1971, num seminário organizado pelo Center for Advanced Film Studies, Capra caracterizava assim o seu recurso aos *reaction shots*: "...generally, I have a reactive character. This is an interesting thing about comedy; you can have a character who represents the audience. He sees what's going on and is amazed by it, moved by it, stunned by it and he reacts. That way you trigger the laugh. You control the audience by asking for the laugh with a reactive character." (Capra *apud* Poague, 2004: 85)

Tramp começa com muitos dos temas comuns à filmografia de Capra desde logo plenamente instituídos, mas com um protagonista ainda diferente dos que irá trabalhar em anos subsequentes. No início do filme o dono de uma grande companhia de calçado (a Burton Shoes) relata aos sócios como um cartaz publicitário distribuído pelo país foi capaz de duplicar os lucros da empresa e destruir a concorrência. A espada sacrificial recaiu, calculadamente, sobre o protagonista - Harry (a personagem interpretada por Harry Langdon), que deve recolher uma quantia importante, no período de três meses, para poder reter a pequena oficina do seu pai (a "Amos Logan & Son: hand made shoes"). Harry é leal, mas não podemos outorgar-lhe com a mesma segurança outros atributos. A sua inocência, por exemplo, pode ser perigosa; conforme explica ao pai: "I'll get the money in three months if it takes a year". Como é habitual nas comédias que Capra fez com Harry Langdon, a personagem principal tem apenas uma ideia vaga daquilo que pretende e, geralmente, ideia nenhuma sobre como alcançar esse -mais ou menos rarefeito- objetivo. A sorte, no entanto, protege-o. John Burton, dono da Burton Shoes, convoca um grupo de jornalistas, diz-lhes que não tem apenas uma notícia para lhes dar mas um esquema, nomeadamente uma corrida transcontinental de caminhantes ("walkers"), com um prémio de 25.000 dólares. Todos os concorrentes calçarão Burton Shoes, promovendo a empresa pelo país. Harry participará - inadvertidamente- na corrida, sagrando-se vencedor e salvando assim o negócio de família, enquanto o pai vai assistindo, através de *newsreels* ("feature, news reel and comedy" - lemos no *marquee* à entrada do cinema) a todos os progressos da história.

Para além de um primeiro confronto entre a grande empresa e o pequeno empreendedor, o filme encerra ainda outra curiosidade. O interesse amoroso de Harry Langdon começa por ser uma imagem num cartaz publicitário: a rapariga nos cartazes da Burton Shoes - que é também a filha de Burton - e que Harry não pode admirar sem sentir alguma culpa. Harry tem desde o início uma incumbência moral reprovável em termos convencionais - deve salvar a rapariga da sua própria família. Neste sentido transporta uma possibilidade redentora que é já totalmente inconventional - salvar alguém da sua riqueza e dos seus primeiros afetos - embora comum na filmografia posterior de Frank Capra.

The Strong Man, 1926

For the Lord said unto Joshua...

A segunda longa metragem que Capra fez com Harry Langdon ilustra já algumas das oposições emblemáticas do populismo que associamos ao cinema do realizador. Paul Bergot (Harry Langdon), soldado belga feito prisioneiro no fim da Primeira Guerra Mundial, chega à América como ajudante do autoproclamado homem mais forte do mundo - "The Great Zandow", protagonista de um espetáculo onde realiza uma série de proezas relacionadas com a sua força. A dicotomia entre o patrão e o empregado é de tal forma distorcida que Langdon é apresentado como um prisioneiro de quem perdeu a guerra, um vencedor subjugado por um poder capaz de subverter a própria organização histórica. Durante o conflito Paul Bergot correspondera-se com uma americana - Mary Brown, filha do pastor protestante de Cloverdale, uma pequena terra fronteiriça corrompida por uma nova lei - "Justice and decency had fled before the new law: Money", lemos num dos intertítulos.³¹ Mike McDevitt, dono do *saloon* local, e Parson Brown, o pastor, personificam estas duas posições irreconciliáveis. O contraste que Capra encena é ainda mais exacerbado porque é feito através da transformação de um único lugar: uma parte do *heartland*, rural pelo menos na sua ascendência imediata, converte-se bruscamente numa cidade, com todos os seus piores atributos.³²

Parson apela à fé da sua congregação, pede-lhes para marcharem, como fez Josué, à volta de Jericó (neste caso o *saloon* local) durante sete dias, e esperar pela queda das suas muralhas (metáfora que Capra repetirá depois em *It Happened One Night*). McDevitt, ao invés, tenta corromper os concidadãos chamando-os para uma série de espetáculos. Entretanto em *tournee*, Zandow dirige-se para Cloverdale e Paul encontra finalmente Mary: "She looked at the world through the eyes of optimism - perhaps because she was blind" - podemos ler num dos intertítulos.

Na sequência final, enquanto Parson e os seus seguidores caminham imperturbáveis à volta do *saloon*, cumprindo o requisito bíblico, é Paul quem procede de facto ao dismantelar do estabelecimento, substituindo Zandow - entretanto alcoolizado - na sua programada *performance*, disparando tiros de canhão sobre um público enfurecido

³¹ O filme refere explicitamente os *bootleggers* como os causadores da transformação.

³² Alteração que o realizador ilustra saturando de movimento o mesmo plano da vila, antes e depois da sua sujeição aos elementos corruptores.

pela mediocridade do espetáculo que Paul lhes proporciona³³. A simbologia é evidente: o *saloon* é destruído pelo próprio espetáculo que engendrou, preservando assim uma ideia benévola de comunidade, e a fé de Parson Brown e da congregação é recompensada. Paul será, na cena final, empossado como novo braço da justiça. Na última imagem do filme, vestindo um uniforme policial vários números acima do seu tamanho, a personagem interpretada por Harry Langdon inicia uma ronda pela cidade, de mão dada com Mary Brown, que mesmo cega o vai salvando de tropeçar nas pedras do caminho e em si próprio. Depois de restituída ao *heartland*, Cloverdale não precisa de mais do que a harmonia entre os seus habitantes e o tributo dos seus heróis para ser preservada dos males que afligem o mundo moderno.

Joseph McBride sublinha a forma como toda a narrativa parece imitar aspetos biográficos do realizador, processo que Capra repetirá em vários filmes:

...the gullible immigrant's harsh exposure to the corruption of big-city America (...) his entry into show business, as the assistant to a vaudeville strong man, and his sudden rise to stardom in the unmerited role of the strong man; his attempts to overcome the pervasive corruption which has penetrated even the archetypal American small town, Cloverdale (read: Hollywood).

(McBride, 2000:161)

Qualquer dos elementos da trilogia populista, que descreveremos no último capítulo deste trabalho, pode, através de alterações pouco sensíveis, servir o mesmo tipo de simbolismo.

That Certain Thing, 1928

Your father is right, I'm just a gold-digger

O primeiro filme que Capra dirigiu para a Columbia Pictures é também um dos seus melhores filmes mudos e uma das obras cujos temas e símbolos mais ressoarão na sua filmografia posterior. Molly Kelly (uma *gold digger* interpretada por Viola Dana), seduz e casa com um milionário - Andy Charles Jr. (Ralph Graves), a quem o pai imediatamente deserda. Apesar da súbita indigência o casal mantém-se unido, criando eventualmente um negócio de sucesso através da comercialização de pequenas

³³ A multidão é aqui já retratada como um conjunto perigoso e instável, que não reage à razão mas a outro tipo de estímulos, nomeadamente ao poder e à força com que esses estímulos lhe são apresentados, caracterização que Capra irá repetir constantemente na sua filmografia e, mais particularmente, nas obras que compõem a trilogia populista.

merendeiras, capazes de fazer concorrência à cadeia de restaurantes de Charles Sr. No final, o mérito é reconhecido pelo patriarca e a reconciliação opera-se através da aquisição da empresa de Molly e Andy, integrando assim na família não apenas um novo elemento mas também já a sua comprovada perícia.

Molly, cujo casamento é o resultado de uma corte de 6 horas que começa com um logro (o simular de uma queda na estrada para que Andy tenha oportunidade de correr em seu auxílio), é primeiro identificada apenas como uma *gold digger* ou *cigar girl*. A sua identidade define-se exclusivamente na relação com o marido. A rapidez e arbitrariedade com que é feita a ascensão social da personagem provocam-lhe a rejeição da classe recetora, mas a reação mais violenta vem dos próprios pares sociais. Ao tomar conhecimento que o pai de Andy o deserdou, Molly regressa sozinha à casa que partilhara com a mãe e irmãos. O seu receio é que o marido não possa viver destituído de riqueza.³⁴ Entretanto, a sua ascensão e queda têm o efeito de provocar a ira dos antigos vizinhos, que Capra filma como um grupo violento, consumido pela inveja e consolado pelo insucesso momentâneo de Molly. Quando regressa a casa, aparentemente abandonada, as roupas que veste, feitas a crédito num alfaiate, ser-lhe-ão imediatamente retiradas. Toda a sequência, encenada como uma via-sacra, fará eco em outros filmes do realizador: um primeiro plano geral situa a personagem num ambiente hostil; a escala dos planos reduz-se depois progressivamente, culminando na utilização de grandes planos, editados alternadamente entre o rosto dos protagonistas (os penitentes) e dos figurantes (as testemunhas). A decupagem organiza-se, assim, de forma a individualizar e literalizar os fervores irracionais das multidões e, no mesmo movimento, fazer sobressair o sofrimento dos protagonistas. Neste escalonamento, que para além de formal é também axiológico, Capra institui um público dentro da diegese que não pode nunca ser neutro e cujo valor é sobretudo negativo, precisamente porque se constitui como uma audiência para um espetáculo sórdido, que de outro modo não existiria. Desde as primeiras obras que o realizador se preocupa, de facto, em distinguir a comunidade da multidão e dos movimentos populares, e o conjunto destas sequências, repetidas, por exemplo, nos filmes que compõem a trilogia populista e de importância culminante em *Meet John Doe*, identificam o momento em que os elos comunitários se descaracterizam e os grupos cedem aos seus piores impulsos, transformação que confere a estes filmes uma atualidade

³⁴ O mesmo tema que *Ladies of Leisure* irá explorar, sinalizando um dos principais obstáculos à redenção das protagonistas: o motivo sacrificial deve consumir-se mutuamente e, em ambos os casos, o homem deve abdicar -ou pelo menos dispor-se a abdicar- dos seus privilégios de classe.

óbvia no contexto da radicalização ideológica dos anos 30. Em *That Certain Thing*, a sequência ocorre durante uma noite chuvosa, propiciando a iluminação difusa do cenário, elementos com que Joseph Walker (responsável pela fotografia da maior parte das obras que Capra realizou) irá frequentemente trabalhar para atenuar a falta de recursos da Columbia nestes primeiros anos e que, mais tarde, mesmo com *budgets* muito superiores, sobreviverão nos filmes do realizador, já como símbolos plenamente instituídos.

Se Molly nos parece, no início do filme, pouco escrupulosa, esta característica serve sobretudo para depois submeter a personagem a uma retórica comum à maioria dos filmes do realizador, sobre o merecimento da riqueza e do sucesso. Neste sentido, a história da Cinderela -que o filme cita explicitamente numa das sequências e será outro dos tropos mais recorrentes na filmografia do realizador- é um símbolo sobretudo trágico em Capra, um sinal premonitório da queda ou dificuldade dos protagonistas, sustentando uma narrativa de mobilidade social que é arbitrária, construída sobre pressupostos contrários à ética puritana e às contingências da Depressão. Conforme nota Raymond Carney, contrastando a Cinderela com os heróis dos livros de Horatio Alger: "Cinderella prospers in an eminently un-American way - as a result of family connections (what else is a fairy godmother?) and by marrying money (...)" (Carney, 1986: 61-61). O que Capra faz em *That Certain Thing* é, precisamente, adaptar o modelo mais profundo em que radica a história da Cinderela -uma narrativa de *rags to riches*- ao ideário americano, e neste processo alterar sensivelmente a própria estrutura do conto de fadas.

Na sua análise à estrutura das histórias de *rags to riches*, Christopher Booker destaca como principal preocupação destas narrativas o evidenciar de um processo de crescimento por parte das personagens. Nas suas palavras:

All that happens is that they develop or reveal qualities which have been in them, at least potentially, all the time: to the point where, by the end of the story, two things have happened. Firstly, all the dark figures have either been discomfited or have just faded away. And secondly, the hero or heroine have at last emerged fully into the light, so that everyone can at last recognise how exceptional they are. It is this which has essentially been happening in the story, and the fact that their material circumstances may also have gone through such a transformation - e.g., that they have exchanged their original poverty and rags for riches and fine clothes - is only an outward reflection of what has inwardly happened to them, lending it dramatic emphasis.

(Booker, 2004: 55)

A história da Cinderela associa já o carácter dos protagonistas à sua fortuna, o que pode servir para aproximá-la do discurso americano sobre a mobilidade social, mas

dispensa qualquer tipo de retórica sobre os termos em que se processa essa ascensão. Em *That Certain Thing* Capra fragiliza desde o início os seus dois protagonistas: Molly é uma *gold-digger* e Andy é apenas um herdeiro. Aquilo que Molly Kelly terá para oferecer, em dote, ao marido milionário, será afinal a sua pobreza. Uma pobreza em nada fatalista, caracterizada antes como uma oportunidade. Molly não terá apenas que provar a bondade do seu carácter para ser admitida pelo patriarca da família Charles, para que isso aconteça é essencial que na prova do seu carácter intervenha também o mérito e a comprovada perícia do seu trabalho, reaproximando assim a mitologia do conto de fadas a um discurso sobre o carácter americano.

Ladies Of Leisure, 1930

Most men never get to be eighteen. And most women are over eighteen when they're born.

Capra escolheu cinco vezes Barbara Stanwyck como protagonista. *Ladies of Leisure* foi a primeira colaboração entre ambos. O filme começa por sugerir a reconstituição de um episódio possivelmente apócrifo da Depressão: o salto para a morte de alguns investidores nos dias subsequentes ao deflagrar da crise bolsista de 1929. Aqui atiram-se vasos e garrafas de champanhe do topo de um prédio. A atmosfera é pois de final de festa, ou do seu anúncio. Duas *flappers* tentam apagar a figura de um quadro com uma garrafa de espumante, enquanto Ralph Graves tenta sair, discretamente, da sua própria festa. “He doesn’t approve of me. He says I’m an orchid and wants to change me into a lilly” - diz a noiva de Graves ao seu melhor amigo, e este responde-lhe: “there ain’t no more lilies”. Esse símbolo de inocência será depois encontrado onde menos esperamos, no lado oposto do espectro social, e com um lastro inequivocamente negativo – na personagem de uma prostituta interpretada por Barbara Stanwyck. O diálogo ilustra, no entanto, em termos simbólicos, a transformação de uma idealizada *flapper* (uma das figuras mais iconográficas dos anos 20) num orgulhoso membro do *Salvation Army* (omnipresente durante os anos 30), *raccord* que Capra completará depois com a cena final de *Miracle Woman* (1931) e prenuncia aqui a própria conversão da personagem principal.

Quando Kay Arnold (Barbara Stanwyck) encontra Jerry Strong (Ralph Graves) a única coisa que os dois têm em comum é terem abandonado duas festas, uma espécie de imperativo moral em 1930. Surpreendido pelo rosto de Kay, Jerry diz-lhe que gostaria de

a retratar. O tema central do filme consistirá na sua tentativa de representar aquilo que designa, de forma abstrata, pela palavra *hope*. O esforço de Jerry far-se-á no sentido de ver Kay para além do seu estatuto social. A sua "esperança" consiste numa figuração positiva da mudança, já em clara referência à Depressão.

As questões relacionadas com a mobilidade social na sociedade americana são ainda uma das preocupações capitais que Capra quer encenar. Kay é alguém que está, como a própria afirma: "always posing". O processo de que Jerry se serve para criar a sua imagem (*hope*) é o processo que quer eliminar certos traços do modelo, nomeadamente a sua máscara social, de maneira a desvendar-lhe a verdadeira personalidade. O idealismo de Jerry é a primeira forma que encontra de nivelar socialmente os seus afetos. Conforme escreve Raymond Carney:

Posing and acting, as they take place in society, have ceased. The figure and the viewer have been moved beyond an understanding of experience in terms of costumes, theatrical poses, and social definitions of behavior. (...) This negative process of decreation - the stripping away of all of the trappings in which the individual previously camouflaged and hid him- or herself - Capra believes, may make possible the discovery of a truer, deeper self and a more profound relation to experience...

(Carney, 1986: 219)

Através deste processo, a que Carney chama *decreation*, Jerry encontrará a imagem que procurava em Kay, e também o seu afeto, mas isso serve-lhe apenas para perceber a indiferença que a sua criação (e, por extensão, o seu afeto) têm em termos sociais. A busca por uma identidade é ainda feita, em *Ladies of Leisure*, testando a mobilidade social que os atributos e virtudes de cada um são capazes de suscitar. Se Capra irá depois, a partir de *Mr. Deeds*, tentar resgatar às instituições do poder político, judicial e económico a identidade e individualidade dos seus heróis, aqui já tudo decorre segundo uma cartilha que identifica grupos e não indivíduos, ou que, nomeadamente, os associa para não os conseguir distinguir. A oposição da família de Jerry separá-lo-á de Kay e, no final do filme, só o resgate (aliás forçadíssimo nos termos da narrativa) da personagem interpretada por Barbara Stanwyck, após uma tentativa de suicídio, a voltará a juntar a Jerry. Robert Sklar identifica nesta sequência um dos primeiros momentos em que Capra parece desencontrar o final das suas obras do resto da narrativa, num gesto várias vezes repetido que alguns críticos não lhe perdoarão:

Ladies of Leisure hints at a "happy ending", but even there it follows Kay Arnold's suicidal leap into the sea from a cruise ship, and the reunion of

thwarted lovers appears as a false, double ending to a work already tragically concluded.

(Sklar e Zagarrío, 1998: 43)

Mas Sklar, lembrando a origem de *Ladies of Leisure* - uma peça de título *Ladies of The Evening*, cuja primeira adaptação fora produzida e dirigida por David Belasco - assinala também já, apesar do final forçado do filme, a procura de uma matriz realista no cinema do realizador (facto que a opção pelo som terá, por certo, favorecido):

Linking Capra with Belasco is not merely an arbitrary exercise based on the fortuity of their shared connection to a text. It provides a historical and intertextual framework both for Capra's naturalism and for the romantic tragedies among his works.

(*ibidem*: 57)

Queremos ainda frisar a importância do papel do patriarca nestas obras e a diferença substancial que a sua representação assume na filmografia de Frank Capra pós-*Mr. Deeds*. A tutela do pai, a sua aprovação, necessária nestes primeiros filmes (mencionámos *Ladies of Leisure* e *That Certain Thing*, mas descreveremos ainda *Platinum Blonde* e *Lady for a Day*) transforma-se depois numa memória benévola, que tende a misturar-se com as melhores aspirações do próprio protagonista (em todos os filmes da trilogia populista este apologismo é evidente e, de certa forma, indispensável). Se o pai figurava um poder nepotista³⁵, uma ameaça à individualidade dos protagonistas, passará depois a ser uma aspiração, objeto de constantes homenagens; o patriarca dos Vanderhoff, em *You Can't Take it With You* (1938) é o melhor símbolo desta alteração, conquistando no final do filme o afeto do antagonista. De qualquer modo Edward Arnold representa, também já nesse filme como depois em *Mr. Smith* e *Meet John Doe*, um vilão que é composto sobretudo pelas características mais notáveis das figuras patriarcais dos filmes anteriores a *Mr. Deeds*.

Platinum Blonde, 1931

Do you know what to do in a drawing room?

1931 é o ano da primeira colaboração entre Capra e Robert Riskin. *Platinum Blonde* surge, na filmografia do realizador, imediatamente a seguir a *The Miracle Woman*, cujo argumento, da autoria de Jo Swerling, se baseara já numa peça de Riskin - *Bless You Sister*, com resultados de bilheteira aquém dos esperados. *Platinum Blonde*

³⁵ Mesmo quando era uma figura mormente benévola, como em *It Happened One Night* ou *Broadway Bill*.

conta a história de Stew Smith, repórter que investiga uma acusação de quebra de contrato interposta contra a abastada e eminente família Schuyler. Durante as suas inquirições Stew conhece Ann Schuyler (Jean Harlow) por quem se apaixona e com quem casa, ignorando a afeição que uma das repórteres com quem trabalha (Gallagher) tem por si. Mas as diferenças entre a nova vida de luxo que a fortuna da mulher lhe proporciona e as suas aspirações tornam-se rapidamente irreconciliáveis. Stew aborrece-se na mansão dos Schuyler, não consegue escrever uma peça que havia projetado, vai rejeitando com a civilidade possível todos os luxos e acaba por reconhecer que o seu carácter é incompatível com o de Ann. Numa última cena Gallagher e Stew encenam o terceiro ato da peça que estão a escrever e que sabem agora ser sobre os dois e sobre a sua própria união.

O filme é muitas vezes referido na sua relação com *Mr. Deeds Goes To Town*: ambos são protagonizados por personagens que habitam, por qualquer razão, fora do seu espaço predileto e a história segue as peripécias que esse deslocamento lhes impõe.³⁶ *Mr. Deeds*, conforme defenderemos, focalizando-se progressivamente numa retórica contrastiva que tende a preservar o carácter do herói (embora possa supor uma aprendizagem ao nível da sua *praxis* social) e encenar uma redenção para os seus antagonistas. *Platinum Blonde* mantendo de forma equívoca uma narrativa polarizada, sem que possamos decidir se é o carácter do protagonista ou a sua classe social que o afasta de uma possível conciliação. Ann Schuyler pretende alterar Stew Smith: "He 's going to be a different person when I get through with him." A sua relação é uma experiência, a sua empatia a de alguém que quer reconhecer como suas algumas características que encontrou em Stew - por exemplo, a sua inteligência.

Em *Platinum Blonde* e, mais tarde, em *Lady for a Day*, o tratamento cómico do tema não serve para lhes dar um desenlace conciliador. No final as classes sociais não se misturam e é essa a mensagem mais significativa de ambos os filmes. A mobilidade social continua a intrigar Capra, e enquanto símbolo representa ainda apenas uma possibilidade na sua filmografia: "Do you know what to do in a drawing room?" pergunta um editor a Stew, e este responde - "It isn't quite of knowing what to do. It's knowing how to get in one that counts."

³⁶ Este é o primeiro filme em que Capra e Riskin utilizam o *moniker Cinderella Man*, para identificar, publicamente, uma fortuna sem mérito, e o tema central é sumariado numa outra expressão que descreve Stew: "a bird in a gilded cage". Ambas as figurações reaparecem em *Mr. Deeds Goes to Town*.

A comédia é construída sobretudo neste desequilíbrio de expectativas que cada personagem apresenta, cada um julgando possuir atributos suficientes para integrar o outro socialmente mas ficando apenas mais distante de o conseguir a cada tentativa.

A estas questões de classe misturam-se também outras questões de gênero. À medida que vai ficando mais inseguro com a secundariedade (e dependência) do seu novo papel social, Stew precisa de ir reafirmando o domínio sobre categorias mais tradicionais. Um jornal cita-o a garantir: "I wear the pants", mas o resto do título parece sabotar a descrição fornecida por Stew - "says Anne Schuyler's husband". Stew perde a sua identidade no confronto com poderes e mediatismos com muito mais recursos do que aqueles que as suas virtudes podem convocar, preconizando já desafios semelhantes aos que ulteriores heróis da filmografia do realizador (Mr. Deeds, Mr. Smith ou John Doe, por exemplo) irão enfrentar, confrontando-se com instituições das quais reconhecem não poder depender mas às quais também não podem escapar.

"The pants!", exclama a matriarca dos Schuyler, "Not even the trousers!". Como, mais tarde, em *Lady For A Day*, também a utilização muito própria do idioma identifica e distingue já, neste filme, classes e tipos sociais. O falhanço dos gangsters, em *Lady For A Day*, para aprender o idioma dos poderes institucionais é ainda, em *Platinum Blonde*, este incómodo perante dois elementos que não podem afinal misturar-se e que, portanto, se relacionam sobretudo nas suas diferenças. Gallagher, repare-se, representa exatamente o oposto, a sua capacidade para se integrar é tão grande que só muito mais tarde Stew a consegue ver como mulher. Mas este talento é também, adivinhamo-lo, uma estratégia de sobrevivência num ambiente dominado ainda por figuras masculinas. As personagens femininas dos filmes de Capra e Riskin deixarão depois, progressivamente, de ter este poder, que é sobretudo sentimental e reagente, para determinar cada vez mais o destino das narrativas, assumindo, na própria diegese, papéis criadores capazes de conciliar uma reforçada importância social da mulher durante os anos 20 e 30, com figurações mais tradicionais ligadas à família: Ann Mitchell cria, literalmente, John Doe; Babe Bennett cria a *persona* de Mr. Deeds e Clarissa Saunders viabiliza, institucionalmente, a existência do congressista Smith).

Lady For A Day, 1934

Enough tears around here to float a battleship

Baseado num conto de Damon Runyon e com argumento de Robert Riskin, *Lady for a Day* representa, em vários aspetos, uma antecâmara da consagração que Capra receberia um ano depois com a estreia de *It Happened One Night*.

Apple Annie (May Robson), a personagem principal, é uma vendedora de maçãs que utiliza o dinheiro que vai conseguindo ganhar para prover à educação de uma filha ilegítima, Louise, deslocada em Espanha. Através da correspondência que mantêm, Annie contou à filha que é casada com um homem rico, E. Worthington Manville, membro da alta sociedade nova-iorquina. Quando Louise lhe escreve a anunciar o seu casamento com um nobre espanhol e a sua iminente chegada a Nova Iorque, Annie vê-se forçada a encenar toda a ficção que tinha criado. Com a ajuda de Dave the Dude, um gangster supersticioso que compra maçãs a Annie antes de qualquer empreendimento importante e, no final do filme, também com a cumplicidade dos elementos da alta sociedade que Annie e Dave tentavam simular, Louise pode voltar para Espanha e casar.

Os *gangsters* prestam-se a ajudar Apple Annie e os notáveis prestam-se a ajudar os *gangsters* e Apple Annie, mas tudo dentro de uma farsa, nada se funda na realidade, é um ficção dentro da ficção que Capra nos conta. As histórias redentoras encenadas em *Lady for a Day* constituem-se, portanto, dentro de uma dupla encenação e carecem por isso de validade: não existe qualquer sacrifício por parte de quem ajuda Apple Annie, o auxílio prestado consiste apenas na participação de um jogo. O pano nunca cai (naquela que será uma das maiores diferenças entre este filme e *Meet John Doe*, de resto obras com estruturas muito semelhantes), precisamente porque Capra não quer filmar a possibilidade de redenção de uma classe (privilegiada) perante outra (destituída). Nesta opção existe, parece-nos, um princípio de desconfiança e uma clara posição em relação ao mito da mobilidade social. O que Capra faz é reforçar o sacrifício da personagem de May Robson, que é assim sugerido como definitivo, não lhe interessa validar a generosidade como atributo interclassista. Annie não revela a encenação porque não pode, e o simulacro final apenas resulta porque, em última análise, a imobilidade social é defendida pelos membros mais favorecidos da hierarquia, num gesto que se destina a manter o *status quo*.

Este sim é um filme conformista de Capra, mas a sua mensagem é, por isso mesmo, extremamente radical: Capra diz-nos que pouco se alterou, e que o sofrimento de

uns é ainda o jogo de outros, que a generosidade de alguns não representa muito mais do que uma distração, e a sua importância deve, por isso, ser relativizada.

Capra encena aqui uma outra história da Cinderela, com um final trágico. A mobilidade social é abordada como uma mitologia, algo que faz parte do carácter do país apenas enquanto aspiração, um objectivo ainda por concretizar. O realizador não confronta a narrativa deste mito, mas, não o submetendo à experiência, posiciona-se claramente perante ele e começa a inventariar a possibilidade muito real de haver mitos na história americana não testados - ou sem força suficiente para serem testados - sugerindo assim um diferencial entre o país e a sua imagem, entre as suas aspirações e os seus recursos, que irá depois tratar plenamente a partir de *Mr Deeds Goes to Town*, com diagnósticos nem sempre tão otimistas como é corrente supor.

O que existe já neste filme, como mais tarde em *Meet John Doe*, é uma encenação dentro de outra encenação, mas o problema não diz ainda respeito a uma crise de representação originada no uso imperfeito (ou parcial) dos meios de comunicação de massa (como acontece em *Meet John Doe*), o que é ilustrado é uma crise na escala social (ou na sua mobilidade, conforme a *land of opportunities* parecia indicar). A filha de Apple Annie não pode casar abaixo da condição do seu noivo, e Capra conta a história de como essa distinção social é a todo o custo preservada, com sacrifícios e tragédias pessoais. Quando Dave the Dude quer encenar a recepção ao Conde não é capaz. Os gangsters, que trabalham sobre o engano, não o conseguem encenar. Os gangsters não conseguem fazer de *high society*, só a *high society*, parece dizer-nos Capra, é que consegue fazer de *high society*. Repare-se que a salvação engendrada pelos notáveis, no final do filme, não poderia talvez realizar-se sem que Annie retribuísse com o seu silêncio.³⁷ Neste sentido *Lady For a Day* é também um filme profundamente conformista, cuja radicalização, de forma curiosa, se poderia operar com a atribuição de um *happy ending*. Mas isso, ao contrário do que acontece em boa parte das comédias, não se irá consumir nesta obra (aliás, não se consumará em grande parte dos filmes de Capra, contribuindo também para a distinção entre os seus elementos temáticos e a sua retórica).

Na última sequência todos desculpam os subordinados hierárquicos (o governador desresponsabiliza o *mayor*, o *mayor* o comissário, o comissário os polícias, o editor instrui os seus jornalistas para defenderem a encenação, não a verdade). Mas qual o

³⁷ Raymond Carney escreve que esta transformação é controlada e requerida pela própria personagem (Carney, 1986: 61-82), mas parece-nos útil sublinhar que o ato deriva de uma imposição social e não é, neste sentido, suficientemente livre, apenas suficientemente desejado.

significado desta conclusão? A alta sociedade americana parece validar a mobilidade social da filha de Annie, mas é uma validação que faceteia os seus próprios termos, repare-se, porque se aplica a outro lugar, pode inclusivamente supor-se como uma afronta a um país antagonista. Capra continua a não querer validar esse símbolo fundamental da sociedade americana. Na melhor das hipóteses é uma validação que aceita ter de fazer-se no futuro (o possível regresso de Louise a Nova Iorque), mas que não se compromete com alterações imediatas. São já as tais formas conservadoras de ilustrar transformações radicais (conforme a ideia de Warren Susman) que temos aqui.³⁸ Mas para que Capra possa validar, positivamente, as suas inquirições sobre a mobilidade social, precisará primeiro de ver validadas as suas próprias aspirações artísticas. Facto que acontecerá um ano depois, com *It Happened One Night*.

³⁸ Cf. p. 9

Capítulo 3. A trilogia populista e a retórica dos milagres

The country needs and, unless I mistake its temper, the country demands bold, persistent experimentation. It is common sense to take a method and try it. If it fails, admit it frankly and try another. But above all, try something.

Franklin D. Roosevelt

"Phonies."

"Moochers."

(Mr. Deeds Goes to Town, 1936)

"Eelots."

(Meet John Doe, 1941)

"...the progression from Deeds (1936) to Smith (1939) to Doe (1941) is one of increasing pessimism, requiring ever greater miracles to solve increasingly insoluble problems."

(Pechter apud Poague, 1975: 190)

3.1. *Mr. Deeds*: o campo e a cidade enquanto coordenadas temporais

"I was born conservative and local, and such a man can hardly deal with experience, take pleasure or accept tragedy, unless he abides by his nature." - George Bailey

Suspects, David Thomson, 1999

"Only last month I learned a terrible lesson. I was telling the story of the crucifixion to some Mongolian tribesmen. Finally, I thought I had touched their hearts. They crept closer to my little platform, their eyes burning with the wonder of their attention. Mongolian bandits mind you, listening spellbound. But, alas, I had mistinterpreted their interest in the story. The next caravan of merchants that crossed the Gobi desert was captured by them and crucified."

(*The Bitter Tea of General Yen*, 1933)

Francesco Capra tornou-se verdadeiramente americano quando o seu sucesso atingiu uma tal grandeza que se institucionalizou. Depois do triunfo crítico e popular de *It Happened One Night* (1934) seguiram-se rapidamente, um ano depois, a presidência da Academy of Motion Pictures Arts and Sciences e, em 1938, a presidência do Screen Directors Guild.³⁹ A narrativa dos seus primeiros anos pareceu, por momentos, encontrar a grandeza adequada ao esforço e perseverança com que tinha sido vivida. Se existe, portanto, um filme que formaliza o sucesso da carreira de Frank Capra esse filme terá de ser *It Happened One Night*. Aquando da sua estreia, em 1934, Capra era um realizador importante, tinha dirigido alguns dos principais êxitos da Columbia Pictures e contribuído como nenhum outro para elevar o estatuto de uma companhia sediada na *poverty row*⁴⁰, conhecida pelas suas produções típicas de série B, a *major*.⁴¹ Depois de 1934 Capra é o nome acima do título, alguém capaz de promover um filme como as estrelas de cinema mais populares. Até esta altura as ameaças que os seus protagonistas enfrentavam, simbolizando vários problemas e desafios, derivavam sobretudo de questões relacionadas com o estatuto social das personagens e a hipótese (ou não) de mobilidade na sociedade americana. Questões que, como procurámos explicitar anteriormente, tinham a sua filiação mais próxima na biografia do realizador, mas eram interpretadas sem o rigor funcional de uma instituição ou o crivo de um poder mediador. Depois, Capra atinge um sucesso inequívoco e, sob todas as perspetivas, as suas inquirições sobre a mobilidade

³⁹ Os três óscares que recebe por melhor realização são-lhe também atribuídos nesta altura: em 1934 por *It Happened One Night*; em 1936 por *Mr. Deeds Goes To Town* e, em 1938, por *You Can't Take It With You*.

⁴⁰ Um quarteirão de estúdios e escritórios de baixo custo entre Sunset Boulevard e Fountain Avenue, onde se produziam séries B e outros filmes de baixo orçamento, geralmente a parte mais supérflua das *double features*.

⁴¹ A distinção entre *major minors* e *integrated majors* estava relacionada, sobretudo, com a posse de um conjunto de salas de cinema (que correspondiam a interesses no ramo da exibição). As *minors* (Columbia, United Artists e Universal) dominavam preferencialmente a produção e distribuição, as *majors* (RKO, Fox, MGM, Warners e Paramount) detinham ainda uma cadeia de salas de cinema onde garantidamente poderiam colocar os seus produtos. A crise imobiliária despoletada pela Depressão atingiu de forma mais severa as *majors* exatamente pelos custos relacionados com as suas salas de cinema.

social pareceram ser positivamente validadas. *Broadway Bill*, realizado em 1934, depois de *It Happened One Night*, refletindo em grande parte os mesmos temas que Capra tinha tratado até então, vai já parecer-lhe obsoleto ou, em todo o caso, incapaz de solucionar a crise criativa que o seu recém alcançado estatuto dentro da indústria despoletara. O final escolhido pelo realizador, improvisado sobre o guião original de Robert Riskin e escrito por Sidney Buchman durante a produção do filme ilustra já, conforme refere Joseph McBride, a tendência com que Capra irá insistir em contrabalançar a resolução dos conflitos existentes nos seus filmes com imagens que não contribuem para os simplificar:

His taste in endings was much darker than critics generally recognised, and in his troubled mood that summer, anxious that he would not live up to his reputation, Capra wanted to say something more bittersweet, more ambivalent about the American success ethic, though he wasn't sure just what it was he wanted to say.

(McBride, 2000 : 314)

A trilogia populista, iniciada com *Mr. Deeds*, constituirá a parte central desse conjunto de inquirições que Capra irá fazer sobre a ética e o significado do sucesso na sociedade americana.

Raymond Carney propõe, no seu estudo sobre Capra (*American Vision: The Films of Frank Capra*, de 1986), que a principal diferença entre os filmes anteriores a *Mr. Deeds* e os que dirigiu depois se situa ao nível da disponibilidade para oferecer, ou não, um local de abrigo aos protagonistas e às suas várias formas de idealismo. Depois de *Deeds*, escreve Carney, "vision, reverie and idealism are forced to express themselves within a complex, extended society." (Carney, 1986: 263) Antes, defende o autor, Capra teria deslocado invariavelmente os seus protagonistas para algum "enchanted space of visionary expansion" (*ibidem*: 262), "sanctuaries for consecrated visions" (*idem*).⁴² O exemplo maior deste deslocamento seria, julgamos, *Lady for a Day*, instituindo para a sua protagonista um espaço que lhe serve apenas de encenação e no qual não existe hipótese de continuidade. Da mesma maneira, em outros filmes, esses lugares de refúgio seriam sobretudo encenações, capazes de habilitar os locatários perante os seus principais desejos e aspirações mas afastando-os, no mesmo movimento, da sua expressão social.⁴³

⁴² Existe, obviamente, um argumento a ser feito sobre *Lost Horizon*, *You Can't Take It With You*, *Arsenic And Old Lace*, *It's a Wonderful Life* ou a própria revisitação de *Lady For a Day*. Qualquer deles sugerindo exatamente o mesmo tipo de santuário a que Carney se refere, mas cingimos do seu argumento, para já, apenas a oposição entre dois espaços, distintos não apenas na aparência mas, de forma mais profunda, no seu carácter e no conjunto de desafios que suscitarão aos protagonistas.

⁴³ Havana, por exemplo, simboliza em *Ladies of Leisure* e *Forbidden* uma fuga ao mundo real, um lugar onde é possível escapar às diferenças sociais sem penalização (*Ladies of Leisure*) ou onde não existe

A circularidade (estrutural) da maioria destas narrativas (Apple Annie deve regressar às ruas de Nova Iorque; Kay Arnold, em *Ladies of Leisure*, a um idealizado Arizona que conhece apenas através da sua imaginação; Megan Davis aos projetados 50 anos de missionarismo que outro missionário lhe vaticina no início de *The Bitter Tea of General Yen*; etc.) seria uma forma de Capra evitar o conflito entre os ideais, sonhos ou visões dos seus protagonistas e a sociedade, da qual essas projeções dependiam para poder efetivar-se.⁴⁴ A análise de Carney indicia uma taxonomia dos espaços que os institui como paradigmas de certas características éticas, moduladas ou refletidas nas virtudes e defeitos dos seus ocupantes, predispondo-os para determinados nexos, qualificando de forma explícita os seus caracteres e, necessariamente, presumindo-lhes fronteiras mais ou menos rigorosas.⁴⁵ O título do filme que Capra dirigiu em 1936 - *Mr. Deeds Goes to Town*, estabelece desde logo as coordenadas principais do argumento. Deeds é o protagonista e o seu campo de ação, aquele que servirá para testar os seus atributos e virtudes é um novo lugar, no qual, pela formulação utilizada, reconhecemos imediatamente um antagonismo. A obra é, portanto, também sobre uma expectativa, que não só precede mas, em larga medida, excede o desenho que a sua narrativa haverá de compor: o encontro com o espaço urbano. Excede porque o cinema de Frank Capra é já, nesta altura, um cinema autorreferencial, capaz de convocar determinadas características na imaginação dos espetadores. Quando Capra e Riskin nomeiam o protagonista no título do filme e o antagonizam com o espaço urbano estão já a sugerir, julgamos, o *common man* que Deeds irá figurar.

passado nem história e tudo é ainda possível (*Forbidden*). É um sítio sem contexto, um espaço sem jurisdição social. Outros filmes da Columbia evocam esse lugar e o isolamento que sugere (por exemplo, em *She Married Her Boss*, Claudette Colbert também pretende abandonar o marido para ir viver *a good life* em Havana; o próprio Peter Warne, de *It Happened One Night*, "saw an island in the Pacific once") (uma ilha, qualquer que fosse o oceano, era o melhor símbolo deste deslocamento).

⁴⁴ O individualismo destas personagens, anteriores a *Mr. Deeds*, corresponde já, no cinema de Frank Capra, a uma interrogação sobre os seus principais atributos. Capra irá depois institucionalizar esse individualismo para poder validá-lo socialmente, num gesto que extravasa o seu cinema, é típico da Depressão, e o qual procuraremos explicitar na análise de *Mr. Smith Goes to Washington*.

⁴⁵ Estas distinções organizadas a partir de diferentes espaços foram sempre, julgamos, deliberadas no cinema de Frank Capra. Nas primeiras obras, decorriam muitas vezes de desequilíbrios entre capital e fé, conforme encenados, por exemplo, em *The Strong Man* (a luta entre o pastor de Cloverfield e o *sallon* local) ou *The Miracle Woman* (o tabernáculo de Florence Fallon é uma estrutura provisória, sem outra filiação para além da sua protagonista). Por vezes, como em *Platinum Blonde*, os espaços correspondem também a distinções sociais de classe, resistindo a assimilar personagens de origens diversas. Um dos tropos mais recorrentes nestas encenações é a imagem do protagonista a ecoar a sua voz numa casa cujas dimensões não reconhece. Stew Smith, deslocado na mansão dos Schuyler, entretem-se a fazer ressoar a sua voz, numa alusão à incomunicabilidade com os outros habitantes. A mesma cena repete-se depois em *Mr. Deeds* e tem ainda uma rima posterior em *Holiday*, que George Cuckor realizará em 1938. Em qualquer dos exemplos o eco ajuda a sugerir uma geografia do desperdício (de espaço, dinheiro, conforto) que é particularmente importante no período da Depressão.

Gehring, na distinção que estabelece entre comédia populista e *screwball* releva também estes elementos antagônicos, entre campo e cidade, para caracterizar as diferenças entre os protagonistas dos dois gêneros de comédia. Os protagonistas das *screwballs* seriam o resultado do aparecimento, durante os anos 20, do anti-herói:

The emergence of the antihero marked a pivotal period in American humor. He supplanted the crackerbarrel philosopher, marking the full transition from a rural figure full of wisdom learned through experience to a frustrated urban misfit, more childlike than manly.

(Gehring, 1988: 111)

Mas ainda que Capra tivesse contribuído (com *It Happened One Night*) para definir as características da *screwball*, os seus protagonistas filiar-se-iam neste outro tipo de humor (*crackerbarrel*), cuja influência, durante os anos 30, perduraria sobretudo nas comédias que dirigiu e nas comédias interpretadas por Will Rogers.

Esta transição - a aceitarmos o argumento de Gehring - das principais características dos heróis cómicos, teria levado, em vários momentos, ao justapor de duas tradições diferentes. O autor distingue para cada uma destas tradições cinco elementos. Ao anti-herói, símbolo das *screwballs*, corresponderiam "his abundant leisure time, his childlike naivete, his life in the city, his apolitical nature, and his frustration" (Gehring, 1988: 111). O herói populista refletiria "political involvement, rural or small-town residency, employment, capability, and fatherly leadership." (Gehring, 1995: 4).

Existe, assim, no argumento de Gehring, uma divisão de espaços que contribui para identificar dois tipos de protagonistas e, de forma mais abrangente, também dois gêneros cómicos distintos. Precisamente, uma das justaposições que encontramos nas comédias que compõem a trilogia é a coexistência de dois espaços diferentes. Os heróis de Capra vivem no campo ou em alguma *small town* mas o que importa na sua experiência, o que releva da diegese, é o momento em que chegam à cidade e a confrontam. Aquilo que transforma o *common man* Deeds num herói é o seu confronto com os cidadãos. E a encenação deste confronto será também aquilo que proporcionará uma solução redentora no final do filme, a qual, cremos, institui uma possível relação de dependência entre a cidade e o campo que é também uma relação temporal, entre uma América contemporânea e urbana e um passado rural. Nesta interdependência que os filmes estabelecem a cidade ganha referências éticas e o *heartland* atualiza-se e reforça a sua relevância coeva.

A preponderância moral do campo sobre a cidade era, aliás, um dos temas mais comuns nos filmes produzidos durante os anos 30, correspondendo a um sentimento de

insegurança que o espaço urbano, apesar da transversalidade da Depressão, parecia tornar mais aparente:

The success in urban as well as rural cinemas of films which applied the mythology of an agrarian Utopia shows that during the interwar years city audiences were happy to accept the existence of a rural idyll. Even though they lived in the cities, the anti-urban legacy of American fiction was so heavily ingrained that metropolitan moviegoers found such films comforting in their familiarity, rather than unsettling in their hostility. Fear and uncertainty seem to have been regarded as the *sine qua non* of urban life.
(Shindler, 1996: 144)

A presença das mesmas dificuldades económicas no campo e na cidade sugerem, assim, que a persistência destas mitologias agrárias se devia sobretudo à maior facilidade com que o espaço rural se associava ao passado americano. Se o campo não podia também oferecer a segurança que os americanos então buscavam, continuava, no entanto, a conseguir evocar com maior eficiência certos valores tradicionais, associados a uma ideia de comunidade muito mais resistente do que aquela que existia nas cidades. Uma ideia de comunidade que se constituía como uma crítica ao materialismo americano, simbolizado pelo espaço urbano, e a qual sugeria também uma oposição entre cultura "(as represented by small towns, agrarian communities, 'instinctive' democracy, and faith in nature)" e civilização "(symbolized by cities, industrialization, politics, impersonal human relationships, and an exclusive reliance on abstract intellect)" (Pells, 1998: 102-103). Em qualquer das relações que este contraste supõe podemos reconhecer a personagem de *Mr. Deeds* e os seus enfrentamentos com a cidade.

Capra institui portanto uma divisão inicial extremamente simples e posiciona o seu protagonista de forma clara. A sua retórica, julgamos, não pode nunca excluir completamente a necessidade deste confronto para a construção simbólica (e moral) de um e outro espaço. Mas ao longo do filme Capra vai divisar algumas confluências entre estes lugares, recorrendo, por exemplo, a características de diferentes modelos cómicos. Apesar da sua origem (a "rural or small town" que Gehring atribuía ao *crackerbarrel*) é fácil associar a Deeds, nomeadamente, a ingenuidade de uma criança, conforme característica do anti-herói urbano. A ingenuidade de Deeds é sobretudo manifesta nas suas trocas sociais. O seu senso comum, prova maior da sua sageza, protege-o, mas apenas excluindo-o dos contactos sociais, constituindo-se portanto também como uma

limitação.⁴⁶ Mas a forma como Capra sugere a ingenuidade da personagem não decorre apenas dos seus contactos sociais. Vemos Deeds a deslizar pelo corrimão de mármore da escadaria da sua casa, ou a fazer cócegas a uma estátua. Observamos a forma como engana e fecha os guarda-costas numa sala, persegue os criados ("The evil finger is on you") e corre pela casa (o espaço parece-lhe de tal forma excessivo que Deeds se desloca a correr entre as divisões). Ouvimo-lo a ecoar a sua voz pela habitação. Em qualquer destes casos é o supérfluo e o acessório que parecem infantilizá-lo. Deeds vê nessas marcas de grandeza apenas adereços, peças excedentárias, para as quais deve procurar uma utilidade que só consegue encontrar ludicamente. Seria portanto o seu deslocamento, na cidade, que o infantilizaria. Mas Capra não se conforma com esta imagem, de mútua exclusão. Tal debilitar-lhe-ia o herói, seria já uma cedência do seu carácter.⁴⁷ Capra prefere engendrar relações de continuidade entre a cidade e o campo: Jane e Amy Faulkner, vizinhas de Deeds em Mandrake Falls atestarão que Deeds tem por hábito andar à chuva sem chapéu, falar sozinho ou assobiar, evocando portanto a mesma ingenuidade que lhe reconhecemos na cidade.⁴⁸ Desta forma a contaminação de um e outro espaço -neste caso identificando a persistência de comportamentos semelhantes em lugares distintos e, sobretudo, formas semelhantes de interpretação desses comportamentos- contribui para normalizá-los ou, pelo menos, para normalizar os seus antagonismos. O próprio *casting* de Gary Cooper, ator que, ao contrário de algumas estrelas de cinema da época, recolhia a simpatia do público das grandes cidades e das pequenas comunidades do interior, reforçava ainda mais as transferências dentro desta estrutura dual (campo/cidade). Pauline Kael via na ingenuidade de Deeds (uma ingenuidade que é sobretudo manifesta nas suas trocas sociais, como referimos, mas que é sugerida através de outras imagens, conforme também enumerámos) uma desqualificação da sua *persona*:

Frank Capra destroyed Gary Cooper's early sex appeal when he made him childish as Mr Deeds. Cooper, once devastatingly lean and charming, the man Tallulah and Marlene had swooned over, began to act like an old

⁴⁶ O encontro de Deeds com os poetas ou a receção que dá em sua casa terminam com manifestações dessa incapacidade.

⁴⁷ A insistência no valor do indivíduo limita possíveis estratégias negociais nos seus contactos sociais. A crítica que Thomson faz a Mr. Smith, como veremos mais detalhadamente na análise a *Mr. Smith Goes to Washington* é precisamente essa.

⁴⁸ Quando Babe pretende afastar-se de Deeds, para não o desiludir, a amiga com quem divide o apartamento diz-lhe que está a ser uma "schoolgirl". De alguma forma ser criança (ou, pelo menos, associar-se aos seus atributos) é mais verdadeiro mas menos apropriado.

woman and went on to a long sexless career – fumbling, homey, mealy-mouthed.

(Kael *apud* Thomson, 2009 : 80)

Mas a ingenuidade que Capra atribui a Deeds é fundamental para poder depois sugerir-lhe o seu desenvolvimento (a tal "wisdom learned through experience", como escrevia Gehring, característica fundamental do filósofo *crackerbarrel*) e com ele uma possível reabilitação do espaço urbano, o local onde decorrerá essa aprendizagem. Sabemos, note-se, que Deeds não tem jeito para cortejar as mulheres. Em Mandrake Falls, revela a empregada doméstica que abre a porta da sua casa no início do filme, Deeds nunca encontrou par. A sua fuga pelas ruas da cidade depois de declarar amor a Mary, tropeçando em pessoas e objetos, é apenas uma extensão dessa inoperância. Deeds procurara em Mandrake Falls uma *lady in distress*⁴⁹, sempre sem efeito. Só a cidade pode concretizar essa projeção com a qual Deeds se habituou a conviver, e não apenas porque na sua pequena Mandrake Falls não existam *ladies in distress* mas porque Deeds não as pode reconhecer num espaço que a sua imaginação idealizou como perfeito. Que seja uma falsa *lady in distress*, repare-se, é absolutamente essencial para que Capra possa depois habilitar o seu protagonista com um ensinamento⁵⁰. A idealização de Deeds é tão aparatosa (para o mundo em que vive) que só pode concretizar-se noutra espaço, e através de um simulacro. Neste sentido a cidade opera também um completar da experiência de Deeds, curiosamente através dos seus próprios desejos. A única coisa da qual Deeds não desconfia são, de facto, os seus desejos. Talvez a marca maior da sua inocência mas também a maior prova de fidelidade ao *heartland* de onde provém. Poague defende num dos seus estudos sobre *Mr. Deeds Goes to Town*⁵¹ que o segundo grande tema do filme, ligado ainda à dicotomia campo/cidade, é precisamente a aprendizagem

⁴⁹ Esta figura é uma extensão (ou revisitação) das *fallen women* que Capra já tinha filmado com Barbara Stanwyck (em *Miracle Woman* ouvimos mesmo Stanwyck perguntar "Could you help a lady in distress?"), mas representa o estado anterior à *fallen woman*: a mulher que ainda pode ser salva, conservando a sua dignidade. Neste sentido é uma figura que presume um protagonista mais atento e uma sociedade mais justa. Em *Mr. Deeds* será a *lady in distress* que o irá salvar, retratando-se perante a comunidade (com o seu depoimento em tribunal), e sugerindo um sacrifício redentor (a sua desqualificação profissional) que apenas o herói pode dispensar e evitar. (outra das marcas que Gehring identifica no anti-herói é a sua dependência da mulher). Joseph McBride rastreava a utilização destas figuras no cinema do realizador aos seus primeiros contributos: "the most pervasive theme in Capra's work for Sennett—both for Langdon and for the other comedians—was the treachery and duplicity of women. Capra's sexual and marital problems were brought into his work with an increasing ferocity that often makes the scripts seem more tragic than comic." (McBride, 152).

⁵⁰ De qualquer forma só quando Deeds reconhece esse ensinamento como uma conquista se dispõe a falar, só quando Babe Bennett, apropriadamente, confessa o amor que lhe tem perante um juiz.

⁵¹ *The Cinema of Frank Capra: An Approach to Film Comedy*, 1975: 169-179

que Deeds faz sobre a importância de equiponderar *faith* (fé) e *awareness* (consciencialização):

What has to be maintained and fostered in the face of cynicism is a realistic faith in the ability of men to handle their own lives in a humane and honest manner, and that faith can only be maintained by those who have a realistic awareness of the complex nature of life in the world.
(Poague, 1975: 175)

A sua fé permite-lhe reconhecer uma *lady in distress* mas a sua imaginação permanece inverificável, expondo-o aos mesmos erros de julgamento de que o senso comum o tinha preservado até então. Poague atribui esta vulnerabilidade ao romantismo de Deeds, cujo carácter persiste em temperar o senso comum com o seu romantismo (em vez de temperar a sua imaginação com *awareness*). Este gesto é também, cremos, enraizadamente americano, e afasta-se do lado mais pragmático que associamos ao populismo. Enraizadamente americano porque, conforme escreve David Noble, parte da convicção segundo a qual

(...) the United States, unlike the European nations, has a covenant that makes Americans a chosen people who have escaped from the terror of historical change to live in timeless harmony with nature.
(Noble, 1968: IX)

Os apelos que Deeds faz, logo depois de chegar à cidade, a um "back to nature" representam esta tradição associada ao mito agrário mas, note-se, são feitos enquanto Deeds está alcoolizado, preceituando, no mínimo, uma certa radicalização da sua imaginação.⁵² A outra frase de Thoreau que Deeds irá citar indicia já, porém, um possível compromisso entre campo e cidade, o qual julgamos poder supor um reposicionamento do protagonista na narrativa. Este reposicionamento anteciparia uma transformação que não teria de alterar, sublinhe-se, os seus valores fundamentais, mas que o enriqueceria e prepararia em termos sociais.⁵³ Diz Deeds a Mary (nesta altura Jean Arthur é ainda Mary, um logro, a tal *lady in distress*): "They created a lot of grand palaces here [the city] but they forgot to create the nobleman to put in them." Essa nobreza, intuímos, é simbolizada por ele próprio e prescreve assim a estadia de Deeds na cidade como mais um dos seus possíveis atributos.⁵⁴ Para que isso aconteça, no entanto, é essencial que Deeds reconheça

⁵² Capra não resiste a caricaturar este jargão. Deeds junta à máxima de Thoreau a frase "Clothes are a blight on civilization.", aproveitando para exemplificar.

⁵³ O Deeds de Mandrake Falls não encontrou ainda, insistimos, o seu par cómico.

⁵⁴ Deeds nunca é, em todo o caso, uma personagem neutra ou cuja importância possa ser absolutamente marginalizada pelas outras personagens. Quando chega à cidade chega com um conjunto de atributos (o seu dinheiro, a sua fama, por exemplo) que a cidade cobiça e dos quais necessita. A sua posição é, por isso, e

a interdependência entre fé e conscientização ou, como escreve Poague, "'have faith that awareness, a willing vulnerability to the facts of existence, will not prove absolutely overwhelming and debilitating" e possa assim libertar-se do espartilho que não apenas os seus estereótipos mas o seu romantismo lhe colocam.⁵⁵

Carney, na análise que faz de *Mr. Deeds*, prefere filiar Capra numa tradição diferente daquela que Thoreau integra, uma tradição que apesar de poder citar este autor não o representa. "In this tradition the imagination is felt to have practical and potentially even radical consequences in the world of political and social structures". (Carney, 1986: 266) Emerson, William e Henry James, ou Capra e Cassavetes estariam, segundo Carney, nesta situação, contrastando com figuras como Thoreau, Santayana ou Wallace Stevens "(representing the self-satisfying activity of the imagination within the text and estranged from larger social expression)" (*idem*). Discutimos esta diferença com maior detalhe na análise a *Mr. Smith* mas, conforme Carney sinaliza, este confronto entre o indivíduo e as instituições surge já plenamente formado na filmografia de Capra em *Mr. Deeds Goes to Town*. É também, dos filmes que compõem a trilogia, a obra em que vemos de forma mais clara que a encenação desse confronto corresponde, como queremos defender, a uma divisão geográfica capaz de evocar o passado e o presente da América.

Deeds constitui-se, desta forma, como um compósito, muito menos redutor, em termos simbólicos, do que o anti-herói das *screwballs* ou o filósofo *crackerbarrel* das comédias populistas. As suas virtudes e defeitos representam também uma extensão do pragmatismo associado ao mito agrário, através do seu romantismo, e uma viabilidade do seu romantismo, através da sua adquirida *awareness*. Deeds, não nos podemos esquecer, começa por ser apresentado como um poeta, mas é um poeta numa terra onde a simplicidade atinge um tal literalismo que temos dificuldade em idealizá-la convenientemente (o seu estatuto cómico, a forma como Capra apresenta esse literalismo como uma caricatura, contribui para isto).⁵⁶ A empregada de Deeds só consegue

independentemente dos estereótipos que lhe atribuem, sempre uma posição privilegiada no diálogo que vai enfrentar com os Nova-Iorquinos. Esta vantagem, repetimos, preserva-o, mas também vai adiando a aprendizagem que terá de efetuar para poder reconhecer -e depois permanecer com- o seu par cómico.

⁵⁵ Deeds nunca será, obviamente, um símbolo do "materialismo heróico" (a expressão que Kenneth Clarke justapunha à era moderna) que esses "palácios" já representam, nem tão pouco símbolo de uma possível conciliação entre lugares e valores distintos, aquilo que transforma Deeds num herói é o confronto com a cidade e aquilo que o define é ainda a sua pertença a um outro espaço (o Deeds que se movimenta pela cidade evoca constantemente a ausência do *heartland*). Mas na diferença que permanentemente sinaliza e nos desafios que enfrenta sugere também a necessidade e até a completude desses dois lugares.

⁵⁶ À medida que Capra vai suprimindo o humor na sua caracterização do *heartland* vai encontrando mais dificuldades em representar os seus valores, ou, pelo menos, a praticabilidade dos mesmos, conforme procuraremos explicitar na análise a *Meet John Doe*.

preocupar-se com o servir do almoço, é incapaz de surpreender-se com a notícia da herança. Da mesma forma, quando os *urbanites* primeiro chegam a Mandrake Falls o funcionário que encontram num armazém anexo à ferrovia é de tal forma literal a responder às perguntas que lhe colocam que a sua linguagem nos sugere, para além da sua ineficácia, uma qualquer insuficiência mental. A própria poesia de Deeds consiste na organização de um conjunto de estereótipos (sobre a família, o lar, etc.) que são apenas reformulações caricaturais dos valores associados ao *heartland*. É uma poesia absolutamente tópica, apropriadamente contida não em livros mas em cartões de felicitação, uma poesia que é apenas uma legenda para uma imagem comum, sem outro poder, e com um valor simbólico reduzidíssimo. Mas Deeds, claro, não é um poeta por causa da sua poesia, Deeds é um poeta por causa do seu carácter e da sua personalidade. O seu estatuto de poeta equivale à sinalização de uma diferença (ou complemento) na personalidade de Deeds, que excede os espaços em que se movimenta (e, de forma mais importante, o *heartland* que simboliza) preconizando já uma visão mais complexa do que aquela que o seu arquétipo (o de *common man*) primeiro sugere.

Apesar de estabelecer Deeds, desde o início, como o herói absoluto do filme, e de o fazer recorrendo a um contraste que desfavorece invariavelmente o ambiente urbano, Capra encontra depois formas de sintetizar essa divisão ao longo do filme, nomeadamente vulnerabilizando Deeds à criação de estereótipos semelhantes àqueles que os cidadãos utilizam para o desqualificar.⁵⁷ A sua relutância, diríamos, em perceber e aceitar os códigos sociais da cidade, ameaça constantemente destituí-lo das suas armas de referência (o senso comum, por exemplo) e empossá-lo do mesmo cinismo que reconhece em Nova Iorque. É essencial, pois, que Deeds, no confronto com a cidade e os seus valores, se altere para não perder a sua fé. Na leitura de Leland Poague "If he goes back to Mandrake Falls without learning that cynicism is not a viable stance, he is likely to take an advanced case of the disease right back to Vermont with him." (Poague, 1975: 175) A solução encontrada por Capra, defende o autor, passa pela aprendizagem e aceitação de Deeds de uma "awareness of the complex nature of life in the world" (*idem*). Capra encena esta *awareness* através do confronto entre vários arquétipos,⁵⁸ sugerindo depois possíveis transformações nas suas características através de uma insistência em

⁵⁷ Embora na leitura de Deeds os seus próprios estereótipos lhe pareçam inócuos não são, pelo menos, completamente desprovidos de qualquer sentimento de superioridade tática. Conforme diz aos escritores: "...maybe if you went to Mandrake Falls you'd look just as funny to us...only nobody would laugh at you and make you feel ridiculous." ; "You were a lady in distress weren't you?" - pergunta Deeds a Mary.

⁵⁸ Estratégia, cremos, que contribuíu, ao longo dos anos, para um conjunto de leituras muito redutoras dos seus filmes.

finais redentores que evocam conversões (vitórias morais) muito mais do que simples vitórias de um modelo sobre outro.

Queremos deter-nos um pouco mais nesta caracterização das diferentes personagens, que Andrew Bergman destacava como uma das maiores virtudes de Capra: "The way in which Capra manipulated images - city, small town, village hero, profiteer, little man, government, radio - represented genius. He understood enough of what people wanted" (Bergman, 1992:148). Riskin e Capra são exímios a convocar um jargão coloquial ligado a determinados tipos sociais, facto que atesta das suas capacidades criativas mas que revela também o percurso que um e outro tinham feito até então, sujeitando-se a experiências e ambientes muito diversos durante a sua ascensão social.⁵⁹ Ian Scott descreve, na biografia do argumentista, a forma como a escrita de Riskin emulava determinados tipos sociais e como isso teria contribuído para sugerir um maior realismo nos filmes em que trabalhou:

His writing struck a chord with contemporary scenarists and audiences alike because he managed to capture the essence of the vernacular, the everyday asides that were part of ordinary people's conversation and that brought his narratives to life. Riskin had the gift of knowing what people had to say about life, how they behaved and thought, what their greatest aspirations were, and their worst fears. It was this talent for picking out the particular foibles of different personalities that endeared his stories to his audiences, for they saw his characters in themselves.

(Scott, 2006: 4)

Os exemplos deste vernáculo são inúmeros em *Mr. Deeds Goes to Town*, mas servem sobretudo para ilustrar vários tipos sociais. Deeds é "naive as a child" (Cedar), "quite childish" (administrador da ópera); "must be a nitwit" (Buddington), "sap", "mug" (McWade, o editor do jornal onde trabalha Babe Bennett) "Nothing but a Yokel." (parente afastada). Em contrapartida Deeds retorque chamando-lhes "moochers" ou "phonies". *Moochers* porque, repare-se, as profissões que Capra associa à cidade dependem todas de Deeds para prosperar: os advogados dependem do seu constituinte, a ópera depende do seu patrono e os jornalistas dependem da sua notícia. O que transtorna Deeds quando o jornal lhe atribui o título de *Cinderella Man* é precisamente a alusão a uma forma de sucesso (a riqueza que herdou) que não tem outros méritos associados

⁵⁹ Riskin era filho de emigrantes russos, com ascendência judaica e para além de ter sido jornalista e dramaturgo trabalhara também para o exército (como Capra) durante a Primeira Guerra Mundial, fizera um número enorme de posições dentro do mundo do entretenimento, produzindo e escrevendo peças, criando e presidindo a companhias de teatro e até realizando curtas metragens. O que o distinguia absolutamente de Capra era, na sua experiência, a ausência de qualquer formação académica.

senão os da sua ascendência. Um sucesso, portanto, que depende inteiramente de outros, que não é ganho mas oferecido.⁶⁰

As fórmulas utilizadas pelas personagens, quando nomeiam ou quando se dirigem a Deeds, correspondem, parece-nos, a reformulações de uma ideia de *common man* (figura constantemente invocada nos filmes da trilogia e associada ao espaço rural, ou pelo menos com origem no espaço rural e nos seus atributos) que, quando descritas pelos nova-iorquinos, são invariavelmente negativas ou condescendentes. A ética do *common man* depende da sua resiliência e do seu trabalho, não da sua extração, mas a riqueza que Deeds herdou sugere-lhe agora uma aparência que contrasta em absoluto com o seu carácter. Naturalmente, a grande preocupação de Deeds, a partir do momento em que chega à cidade e começa a perceber esta distância, é a de recuperar as suas valências enquanto *common man* (valências que representam também a sua superioridade moral). Não espanta, por isso, que queira desfazer-se rapidamente do dinheiro que herdou. De Deeds podemos dizer o mesmo que Emerson dizia de Thoreau, não ter talento para a riqueza. Na análise a *Mr. Smith Goes to Washington* tentaremos estabelecer a sua ligação a uma ideia mais confinada de populismo e voltaremos a estes símbolos - *common man* e *common sense* - constantemente referidos por Capra, mas queremos destacar desde já, em *Mr. Deeds Goes to Town*, a divisão que o realizador estabelece entre campo e cidade utilizando tais atributos. A angústia de Deeds, a sua ansiedade em voltar para Mandrake Falls representa a sua ansiedade em recuperar esses atributos. Repare-se que não foi a cidade que lhós roubou, o seu desafeto em relação à cidade tem a ver sobretudo com o que esta tornou aparente - não apenas uma diferença de valores mas a incapacidade de Deeds para lidar com essa diferença utilizando apenas as suas qualidades.⁶¹

De qualquer forma o desentendimento - parece relevar do filme - existe, mas é mútuo, não tem apenas um culpado nem Deeds será a sua única vítima. Senão repare-se, quando chega à cidade Deeds desconfia de tudo o que lhe dão (Cedar quer representá-lo

⁶⁰ O tema da Cinderela é literalizado logo no primeiro filme que Capra dirigiu para a Columbia Pictures (*That Certain Thing*, 1928). Quando Ralph Graves convida Viola Dana para dançar esta não pode, porque a afligem os sapatos (símbolos de uma classe social mais elevada e de um desequilíbrio entre aquilo que é e o que quer ser - pertencer à classe de Graves) e os descalçou. No final da cena, já depois de aceitar o pedido de casamento que Graves lhe faz, quando se preparam para sair do restaurante (do pai de Graves) Viola dá pela falta dos sapatos e volta ao seu lugar para os calçar. Em *Forbidden* a imagem da Cinderella também é evocada. O mesmo em *Mr. Deeds* ou *Platinum Blonde*, de forma negativa. A Cinderela representa a possibilidade, em qualquer um dos casos, de reunião de classes sociais diferentes. Operacionaliza, se quisermos, ao nível da diegese, um desfasamento entre as aspirações das personagens e o seu estatuto e fixa um dos temas dos filmes.

⁶¹ O apelo constante ao senso comum constitui também, neste sentido, um recurso que Deeds invocará quando lhe parece existir algum desvirtuamento entre o que as personagens são e o que o espaço (o seu deslocamento) fez delas.

sem custos adicionais; o advogado de um primo afastado não quer todo o dinheiro da herança mas apenas algum; os administradores da ópera fazem dele *chairman*, etc.). Nunca lhe ocorre que o facto de querer, ele próprio, dar sem qualquer retribuição o seu dinheiro, também o pode desqualificar (ou pelo menos estranhar) aos olhos dos outros. A sua superioridade moral é autoconsciente⁶², e protege-o muitas vezes (como nos exemplos que enumerámos) mas faz, em certos momentos, com que Deeds prescinda de explicar convenientemente as suas palavras e os seus desejos. O seu *common sense*, que deve ser, por definição, partilhado, parece-lhe tão óbvio que acaba por afastá-lo do esforço de concertação que pessoas de lugares diferentes normalmente devem estar preparadas para fazer.

Capra não sublinha apenas que falta senso comum aos nova-iorquinos, falta-lhes sobretudo a parte comum desse senso, falta território partilhado entre duas sensibilidades distintas.⁶³ Capra, conforme reflete Leland Poague,

(...) demonstrates that such a strict city/country split is an insufficient analysis of the real world. To be truly aware of actuality is to know that there are good people in the city (Babe, McWade, Cobb, the judges) and bad people even in Mandrake Falls.

(Poague, 1975 : 174)

Mas embora reconhecendo a insuficiência desta divisão, Capra tem de reforçar constantemente o contraste e a superioridade moral do *heartland* e de Mandrake Falls. A sua estratégia cômica depende disso. De forma que mesmo a projetada benemerência de Deeds apresenta este aspeto dúplice. Conforme explica aos administradores da ópera: "I personally wouldn't care to be the head of a business that kept losing money. That wouldn't be common sense." A sua benemerência seria, portanto, limitada pelo seu senso comum.⁶⁴ Mas Deeds sabe que a ética do trabalho nem sempre tem correspondência no balanço final dos créditos e débitos. Por isso se propõe a ajudar negócios que, precisamente, "kept losing money", através dos "10 acres, a horse, a cow and some seed... and if they worked the farm for three years, it's theirs." A sua intervenção sugere ainda o desejo de conferir apenas autossuficiência aos agricultores, muito mais do que uma crença em qualquer devolução do dinheiro ou ideia de lucro, num gesto que, refletindo as

⁶² "Deeds is self-conscious about being unselfconscious" escreve James Harvey na crítica que faz a Mr. Deeds e a Capra. (Harvey *apud* Poague, 1994: 96)

⁶³ A redenção de Babe Bennett e a transformação de Cobb e McWade ajudarão a cartografar, no final, esse espaço partilhado.

⁶⁴ Capra sublinha esta necessidade conciliatória entre arte e negócio para se referir indiretamente ao cinema e à sua própria função dentro da indústria (ou ainda pela questão mais tópica de estar a trabalhar numa altura em que as prioridades não deviam, segundo todas as conveniências, ser artísticas).

urgências suscitadas pela Depressão e aprofundando a distinção ética entre campo e cidade, não deixa de ser, ao mesmo tempo, historicamente anacrônico. Conforme Patrick Allitt, a propósito da sua leitura dos New Agrarians - cujo ideário simboliza no dístico de Andrew Lytle "A farm is not a place to grow wealthy; it is a place to grow corn" (Lytle, *apud* Allitt, 2009: 139) - referia: "The whole trajectory of American agricultural history had been away from subsistence farming and toward integration in the market." (Allitt, 2009: 139). O que Deeds não quer, finalmente, é ajudar as pessoas que encontra na cidade. A sua relutância não presume qualquer fundamento técnico ou cálculo matemático, é apenas moral. O *Dust Bowl*, aliás, apesar de ter agravado ainda mais as condições de vida dos agricultores, parecia também poder remi-los da responsabilidade sobre a sua situação, supondo-os vítimas de uma catástrofe natural à qual seriam sobretudo alheios. Sabemos que não era assim, que os campos tinham regressado ao pó depois de décadas de sobreprodução, precisamente pela tendência que Patrick Allitt descrevia, mas a simbologia do *Dust Bowl* foi sempre muito mais a de um sacrifício do que uma penitência ou um castigo.

Para além de encontrar uma *lady in distress*, o outro desejo que reconhecemos a Deeds é portanto esta sua pretensão de ajudar os outros, em particular os agricultores (no fundo aqueles que conhece, aqui o instinto preserva-o). O seu problema é que está a tentar ajudá-los no meio da cidade e, em certo sentido, com o dinheiro da cidade (Deeds quer literalmente desviar os fundos da ópera, por exemplo, para os agricultores).⁶⁵ Também este desejo, pois, o irá colocar em apuros. É um desejo sobretudo operacionalizável, parece dizer-nos Capra, em pequenas comunidades, onde todos se conhecem, como Mandrake Falls. Transplantado para a cidade sugere uma inocência excessiva, sugere até uma certa loucura.⁶⁶ Na cidade, o mais provável é que esse desejo, em vez de proteger, acabe por desvirtuar os outros. Capra retrata esses momentos através de uma sucessão de metamorfoses nas suas personagens tipo: os poetas transformam-se em cínicos, os músicos em extorsionistas, os jornalistas em ficcionistas e, finalmente, as

⁶⁵ Repare-se que o exemplo que comove Deeds não vem de nenhum operário, figura que associaríamos mais facilmente ao espaço urbano, mas de um agricultor. Também por isso a benemerência de Deeds é uma afronta para a cidade.

⁶⁶ A ideia de (pequena) comunidade percute também a ideia de uma representação não mediada, onde cada um é responsável pelo tratamento que os outros elementos lhe dispensam. Em Capra esta ideia de comunidade é sobretudo benévola (é a multidão que é perigosa, não a comunidade), mas não tem, considerando a sua filmografia, um valor unidimensional. Em *Forbidden*, de 1932 (curiosamente o filme em que o realizador terá tido um papel mais importante na definição da história e na escrita do argumento), Capra filma o *heartland* durante cinco minutos. Apenas o tempo suficiente para que a sua protagonista expresse o desejo de destruir e incendiar o lugar e o abandone para sempre.

próprias forças da lei, que deviam protegê-lo e à sua visão, transformam-se nos seus carcereiros, internando-o num asilo, contestando a sua saúde mental.⁶⁷ Este é o momento em que Deeds se silencia, numa cena que identificamos em todos os filmes que compõem a trilogia. O seu silêncio sugere que Deeds reconhece, afinal, a insuficiência das suas qualidades para ratificar, num espaço diferente de Mandrake Falls, a sua visão.

3.2. *Mr. Deeds* e a imprensa: realidade e representação no interior da diegese (uma primeira arbitragem para *Meet John Doe*)

Comedy, after all, is based on what should be,
not on what is.

Frank Capra, 1958⁶⁸

Nick: I'm a hero. I got shot twice in the Tribune.
Nora: I read you were shot five times in the tabloids.
Nick: He didn't come anywhere near my tabloids.

The Thin Man, 1934

Em *Mr. Smith* e *Meet John Doe* repetir-se-ão depois os mesmos momentos de silêncio, sinalizando a incapacidade das personagens para reunir os instrumentos da sua defesa.⁶⁹ O que parece falhar, em cada um desses instantes, não é já apenas uma instituição (em *Mr. Deeds* o tribunal, em *Mr. Smith* o congresso), mas toda uma história. Deeds não se remete ao silêncio apenas para protestar, mas porque desconfia de forma decisiva das suas próprias palavras e da capacidade que têm, no contexto da urbanidade, para lhe fazer justiça. O seu silêncio é, neste sentido, também já o princípio de uma aprendizagem. Deeds, o declarado poeta de Mandrake Falls, não consegue reconhecer, até aí, o simbolismo que as palavras também adquirem socialmente. O seu simbolismo é então apenas lúdico, serve-lhe para fazer rimas, para escrever platitudes ou para consagrar certos lugares-comuns mas não tem outro valor social evidente. A poesia de Deeds parece-nos, desde o princípio, apenas mais um dos seus atributos cómicos, precisamente porque lhe falta este alcance simbólico, que a personagem, deslocada na cidade, não pode em absoluto dispensar.⁷⁰ Da imagem de *simpleton* que os jornais

⁶⁷ Madame Pomponi, a cantora de ópera, tem no seu nome o juízo que Deeds faz dela. O recurso ao simbolismo dos nomes é importante também no nome do protagonista "Longfellow Deeds"- aquele que age como um poeta. Mandrake Falls alude à fertilidade que associamos à mandrágora, um afrodisíaco. Jefferson Smith convoca a fundação da América. Mas John Doe é, já no próprio nome, absolutamente equivoco, um vazio indiferenciado.

⁶⁸ (Capra *apud* Poague, 2004: 71)

⁶⁹ Precisamente porque os símbolos que o regem foram desacreditados.

⁷⁰ Em *Mr. Deeds* e *Mr. Smith*, a este momento de silêncio, Capra seguirá depois outro no qual fará o seu protagonista falar ininterruptamente. O facto de, em *Meet John Doe*, esse momento de silêncio não ter depois um momento que se lhe contraponha, no qual o protagonista fale e ganhe o palco, é significativo e,

aproveitam para percutir, Deeds possui, pelo menos, esta característica ilustrativa: não consegue movimentar-se em mais de um cenário social. É também incapaz, durante muito tempo, de reconhecer a criação de uma imagem e a sua regência como essenciais em sociedade. Deste modo, embora se proponha a dispor da fortuna em pequenas parcelas, o Deeds retratado nos jornais surge sempre como um dissipador. Alguém que alimenta cavalos com *donuts*, que bebe e perde a roupa ou, ainda mais perigosamente, a memória. Quando é ameaçado de morte por um agricultor o desenho que o agressor tem em mente é ainda a caricatura, a imagem distorcida e falsificada de Deeds, que este, apesar de lamentar, não cuida em nenhum momento corrigir. A divisão entre Deeds e a sua imagem urbana nunca é por ele adereçada de maneira a poder mitigar-se. Até à derradeira sequência no tribunal.

O conflito suscitado pelas diferenças entre os dois espaços (campo e cidade) passa assim, progressivamente, a interligar-se com um outro problema, aparente ao longo do filme, sobre a representação do protagonista. Deeds não é entendido, também, ou sobretudo, porque não é convenientemente representado.⁷¹ Capra utiliza uma primeira divisão entre *urbanite* e *yeowman*, entre o *heartland* e a cidade, para discutir depois, parece-nos, uma clivagem maior - destacando o papel da imprensa enquanto poder mediador- entre a realidade e a sua representação.

"Don't let anybody hurt you again." "They can't anyway, you're much too real." - diz a certa altura Babe Bennett a Deeds. Este "much too real" é também a esperança na reconfiguração do herói, liberto de termos que não escolheu e que não controla. Ser genuíno (*real*) pode não o salvar ainda dos seus inimigos mas salva-o já da sua representação, que os jornais criam e repercutem. Para isso Babe começa por crer que Deeds tem de facto que voltar para Mandrake Falls. Mas depois surge uma hipótese redentora, que, de certa forma, será propiciada pela própria personagem de Jean Arthur: Cobb descobre que Mary é, afinal, Babe Bennett, a jornalista que transformou Deeds no *Cinderella Man*, e Deeds descobre que os seus desejos e intuições, embora genuínos, podem ser falseados na sua consecução. Este acontecimento parece primeiro isolar ainda mais a personagem de Gary Cooper. Perante o desespero do agricultor que encontra quando se prepara para abandonar Nova Iorque o seu instinto é dizer-lhe que é um

mais uma vez, fazendo todo o sentido, não é de todo *capraesque* e coloca Riskin e Capra perante narrativas que até aí não tinham enfrentado, conforme procuraremos explicitar na última parte deste trabalho.

⁷¹ Neste aspecto o filme apresenta-se claramente como uma farsa, construindo e experimentando sobre falsas identidades (Babe Bennett) e sobre atributos parciais da identidade, equivocadamente representados como integrais (a loucura de Cooper é apenas invulgaridade; etc.).

moocher, como todos os que encontrou na cidade. Quando passa a desconfiar dos seus desejos Deeds deixa também de pretender ajudar os outros, a sua preocupação é apenas voltar para Mandrake Falls, o único lugar que parece refletir a sua boa natureza.⁷² Mas Capra precisa ainda de redimir certos elementos da cidade que a aproximam de Deeds, numa conclusão que releve como benévola a influência que cada parte dos conflitos encenados (campo/cidade; passado/presente; realidade/representação) tem sobre a outra. O próprio Deeds deve também terminar a sua aprendizagem sobre o que é viver em sociedade. Capra consagrará então outra das justaposições com a sua biografia tão frequentes nos filmes que dirigiu. O aparecimento do agricultor em casa de Deeds, a comoção da personagem de Cooper e o seu encontro com o destino (que é, sabemo-lo desde o início, fazer *good deeds*), o seu silêncio e triunfo final, todos estes episódios ilustrados em *Mr. Deeds* fazem também parte da mitologia pessoal que o realizador foi criando ao longo dos anos. Queremos recolher aqui, de forma muito breve, a história dessa sobreposição, porque nos parece também um reflexo das preocupações que pretendemos identificar no trabalho de Frank Capra, a propósito da importância crescente dos meios de comunicação de massas durante os anos 30.

Capra efabulou vários dos acontecimentos retratados na sua autobiografia. A principal reserva de Joseph McBride em relação ao carácter do realizador procede, precisamente, da identificação deste tipo de manipulações, relevos e supressões, que Capra teria utilizado em proveito próprio e detrimento de alguns colaboradores (o texto de McBride cita constantemente o exemplo de Robert Riskin). Conforme descrito na sua autobiografia, depois de realizar *Broadway Bill* e receber os prémios e distinções relativos a *It Happened One Night*, no início de 1935 Capra adoeceu. Por essa altura frequentava uma igreja da Ciência Cristã e acreditava que as doenças eram manifestações físicas de males espirituais (uma extensão da ética protestante que via no sucesso ou

⁷² *The Man Who Could Work Miracles*, distribuído no mesmo ano de *Mr. Deeds* (1936), vai ainda mais longe nesta procura de validar a intuição humana, a nossa "boa natureza", e alertar para os perigos dos totalitarismos. O texto original e a autoria do argumento são de H. G. Wells, e integram a última fase da obra do autor. Um empregado de loja é escolhido aleatoriamente pelos deuses para poder realizar todos os desejos. Pretendem os deuses confirmar ou não certas ideias que têm a respeito da natureza humana. A certa altura Fotheringay (o milagreiro que os deuses empossaram) consulta um médico, diz-lhe que tem um problema, antes não conseguia fazer nada e agora consegue fazer tudo. Quando os seus desejos eram apenas isso, aspirações mais ou menos vagas, sonhos, sabia o que queria mas agora que pode ter tudo começa a duvidar, não só dos seus desejos mas da qualidade dos mesmos. A única coisa que Fotheringay não consegue fazer é alterar a mente das pessoas, influenciar os seus gostos. Wells institui como último reduto de liberdade a consciência de cada um. Quase tudo em Fotheringay passa a ser mecânico, apenas os seus defeitos parecem torná-lo humano. O filme termina com a personagem a formular como último milagre voltar a ser incapaz de realizar milagres, num gesto que o coloca, paradoxalmente, entre a crítica ao totalitarismo do poder e a resignação da sua liberdade.

insucesso individuais marcas do carácter dos indivíduos, com consequentes recompensas ou castigos divinos). A doença procederia, no caso de Capra, do receio de não conseguir repetir o sucesso de *It Happened One Night*. Max Winslow, um dos principais amigos do realizador, ter-lhe-ia então levado um "little man"⁷³ que depois de chamar cobarde a Capra lhe explicou (enquanto a rádio transmitia um discurso de Hitler): "when you don't use the gifts God blessed you with - you are an offense to God - and to humanity" (Capra, 1997: 176). Envergonhado, Capra ter-se-ia decidido a fazer "message films" (*ibidem*: 178). Toda a sequência sugere ser uma projeção. Numa entrevista de 1957, o realizador explicava a Arthur B. Friedman: "I began to ask myself: why shouldn't I say something as well as entertain?" e acrescentava depois, "I don't know what brought that on. Probably Hitler brought that on, I don't know" (Capra *apud* Poague, 2004:53-54), preconizando já algumas das partes do puzzle que construiria em 1971, no texto da sua autobiografia, mas ainda sem prefigurar o tal "little man". McBride procurou determinar em que medida este relato seria credível. Capra esteve, de facto, vários meses debilitado por uma infeção abdominal, tudo o resto seria apenas uma forma de explicar os seus receios e o impasse criativo vivido depois do sucesso de *It Happened One Night*, e seria sobretudo efabulação. Na verdade, muito antes da crise existencial que o afetou, antes do aparecimento compulsivo desse anjo da guarda, em sua casa, a ditar-lhe o futuro sob um conjunto de admoestações, o realizador, como descreve também na autobiografia, tinha já outra consciência menos turbida e imoderada na sua vida, que dava pelo nome de Myles Connolly e fazia parte da equipa de argumentistas a trabalhar para a Columbia Pictures⁷⁴ no início dos anos 30. Em 1928 Connolly - que era um fervoroso católico- tinha escrito um romance religioso, *Mr. Blue*, sobre uma figura que podemos, sem ajustamentos radicais, considerar precursora de personagens como Longfellow Deeds, Jefferson Smith ou John Doe.

Capra explica na sua autobiografia como, imediatamente depois de receber a visita do "little man" consultou Myles Connolly, dando-lhe conta da sua intensão de fazer filmes com mensagem. Perante a indecisão do realizador: " Well, what am I supposed to preach to people for two hours and in the dark? God, country, brotherhood, mother love? Jesus! They're tired old clichés" (Capra, 1997: 178), Connolly ter-lhe-ia respondido:

⁷³ O "little man" (ainda uma outra figuração do *common man*) é descrito com três atributos duvidosos: "completely bald, wearing thick glasses- as faceless a man as you will ever see." (Capra, 1997: 176).

⁷⁴ Connolly trabalhou nos três guiões da trilogia populista, embora não surja creditado no genérico de nenhum deles.

Well, well, well! You're growing up - a little. [...] remember me saying to you once that there was something in your peasant soul hurting to come out[...] let it out. Not as preachment, you fool, but as *entertainment*. [...] Just tell your simple tales about the Johns and the Janes, and the Henrys and the Harriets - with comedy. That's your forte. And you'll unconsciously stick in some kind of a 'message.' Because you can't help it now - you're growing up.

(*idem*)

A influência do escritor terá sido determinante para modelar os protagonistas que Capra utilizou depois de *Broadway Bill*. Talvez tão determinante quanto a colaboração com Robert Riskin e, em qualquer caso, seguramente mais determinante do que o *little man* que Capra parece ter construído *ex post facto*.

A história desta possível ascendência para o herói *capriano*, com ênfase na sua ligação ao *common man* e à biografia do realizador, parece-nos determinante por dois aspetos. Primeiro porque exemplifica a importância, em tudo autoconsciente, que Capra atribuía à sua imagem e ao seu sucesso. Todos os factos eram verificados na relação com esta matriz. Em segundo lugar porque ilustra a manipulação de uma imagem, por parte de Capra, em termos muito semelhantes àqueles com que o realizador antagonizaria, nos filmes que dirigiu depois de 1935, os seus protagonistas. Isto, cremos, afasta-o decisivamente dos heróis que modelou nessas obras (excepto, conforme sustentaremos, em *Meet John Doe*) mas acentua também a semelhança que cada uma das histórias da trilogia tem com o processo de produção destes filmes. Capra não é apenas o poeta que tenta preservar a sua voz num universo hostil, como em *Mr. Deeds*, é também McWade e Babe Bennettt a engendrarem uma história para o seu público. Não é apenas Jefferson Smith, na improbabilidade da sua ascensão e na resiliência dos seus ideais, em *Mr. Smith*, é também o senador Paine nas suas concessões a Taylor de modo a poder executar a sua visão. Nem é, finalmente, apenas Henry Connell e Ann Mitchell a criarem personagens moralmente exemplares, em *Meet John Doe*, é também Norton a arregimentar os instrumentos dessa criação. O próprio dístico favorito de Capra "one man, one film" parece poder supor todos estes papéis.

Nos três filmes da trilogia Capra utilizará separadores em momentos cruciais, justapondo primeiras páginas de jornais que comentam - e de algum modo dirigem - a história. Em todos os casos a duplicação do processo de produção cinematográfica é evidente: os jornais controlam os factos como o realizador controla a sua história. Os factos, infere-se, são tão manuseáveis quanto os elementos que compõem uma ficção.

A partir de *Broadway Bill*, como sublinha Andrew Bergman, a imagem que Capra projeta da cidade e da imprensa altera-se substancialmente:

If he had felt at home with newspapermen and Broadway sharpers between 1931 and 1933, Capra now turned against them and made them stand for the decline of the nation's traditional verities - rooted in village virtues.

(Bergman, 1992: 141)

Em *Platinum Blonde* (1931) os repórteres podiam inclusivamente aceitar subornos mas as histórias que relatavam continuavam a respeitar o seu código deontológico.⁷⁵ Em *Forbidden* (1932), apesar do desfecho trágico, o jornal é ainda um contrapoder. E em *Lady for a Day* (1933) os repórteres são a maior ameaça à história que Apple Annie pretende encenar, porque, precisamente, podem expor a verdade. Durante o filme a sua supressão pelos *gangsters* faz-se no sentido de preservar o logro, a encenação.

Se, como defendemos, o contraste entre a cidade e o campo representa o diferencial entre os valores contemporâneos e os valores de uma América fundadora, a imprensa vai adicionar depois um elemento maior a essa correspondência. O que mais interessa a Capra vão deixar de ser, progressivamente, ao longo da trilogia, as diferenças substantivas entre duas fações, o seu antagonismo (por exemplo entre o *heartland* e a cidade, indivíduo e instituição, *little people* e *big people*), para se concentrar na possibilidade muito nítida de que esses antagonismos sejam exacerbados, ou mesmo criados, pela mediação de instrumentos que os representam, instrumentos cujo poder aumenta exponencialmente durante os anos 30, uma época cujas transições, como sublinhava Morris Dickstein,

...from vaudeville to radio, from silent film to talking film, from live music and sheet music to recorded and broadcast music, all gave impetus to a more pervasive popular culture that reached a huge new audience. Because they were ready-made for propaganda, these forms of communication also proved a boon for dictators and democrats, aggressive journalists and creative advertisers

(Morris Dickstein, 2009: XX)

Voltamos ao "much too real" de Babe Bennett. Toda a sequência do acareamento (um quarto da duração do filme) constituirá a encenação institucional que vai validar ou não a possibilidade de Deeds ser real na cidade. A deliberação do tribunal representa,

⁷⁵ Bingy, a personagem interpretada por Walter Catlett, aceita o dinheiro que o advogado da família Schuyler lhe oferece para não publicar uma história, sem nunca pretender cumprir a sua parte do acordo. "Funny thing about Bingy, the more he gets the more he prints. He looks stupid doesn't he? But oh how smart he gets when he bends over a typewriter!" comenta Stew Smith quando recusa o dinheiro dos Schuyler.

assim, a possibilidade de validar institucionalmente uma redenção que Babe começa por colocar nesse plano quando diz a Cobb, à porta do quarto de hospital onde Deeds está retido, que tem já o jornal a apoiar a sua causa. As testemunhas de acusação são os representantes desse mundo institucionalizado: o polícia, o psiquiatra, o guarda-costas, o empregado do restaurante, todos têm para reconhecer em Deeds alguém que lhes complicou uma tarefa (um papel social) que deviam desempenhar. Babe representa a primeira dissensão deste grupo. A sua saída do jornal volta a individualizá-la e ao seu depoimento, facto que interessará já menos à acusação.

Deeds, diz-nos John Cedar, o advogado responsável pela acusação, "is obsessed with an insane desire to become a public benefactor". Mas sabemos que a obsessão não é apenas de *Mr. Deeds*, é também de Cedar, que pretende, muito logicamente, ser apenas o seu próprio *private benefactor*. A dimensão da fortuna é também da maior importância, os pequenos pecúlios seriam, pode presumir-se, alvo de menos reparos: "We cannot permit a fortune so huge to be dissipated by a person whose incompetence and abnormality we shall prove". Mas a prova que Cedar pretende fazer é mais substanciada do que os seus próprios interesses primeiro parecem denunciar. De maneira a enfatizar a justiça do seu requerimento Cedar procurará conferir-lhe atualidade:

In these times, with the country incapacitated by economic ailments and in danger with an undercurrent of social unrest... the promulgation of such a weird, fantastic and impractical plan - as contemplated by the defendant - is capable of fomenting a disturbance from which the country may not soon recover. It is our duty to stop it. Our government is fully aware of its difficulties. It can pull itself out of its economic rut without the assistance of Mr Deeds or any other crackpot.

A generosidade de Deeds é antiamericana, parece dizer-nos Cedar. Numa época de enorme reforço do investimento público, com a criação do primeiro sistema integrado de segurança social, apoio no desemprego ou pensões para os idosos, o discurso de Cedar não se limita portanto a ocultar o seu próprio interesse, procura também instrumentalizar inquietações presentes na sociedade americana. Studs Terkel, na introdução que escreveu para a sua história oral da Depressão, dava conta do paradoxo por que passavam muitos americanos, precisamente porque precisavam da ajuda de terceiros mas recebiam essa ajuda humilhados, o carácter e a história americana pareciam estar agora em desacordo:

The suddenly-idle hands blamed themselves, rather than society. True, there were hunger marches and protestations to City Hall and Washington, but the millions experienced a private kind of shame when the pink slip came. No matter that others suffered the same fate, the inner voice

whispered, "I'm a failure." [...] Outside forces, except to the more articulate and political rebels, were in some vague way responsible, but not really. It was a personal guilt.

(Terkel, 2005: 43-44)

Tão enraizada estava esta ideia de culpa individual que podia ultrapassar nomenclaturas, contaminar as suas doutrinas e criar certos tipos de resistência ao apoio do Estado. Algumas figuras do catolicismo dos anos 30, articulando este tipo de ideias, contestavam os programas de assistência propostos pelo New Deal. As invetivas do padre Coughlin ou a descrença de Dorothy Day, fundadora dos *Catholic Workers*, são disso exemplo. Ambos, à sua maneira, representavam formas radicalizadas de acomodar o catolicismo em tempos de Depressão. Coughlin bebendo no movimento populista e utilizando a rádio para promover as suas ideias. Day defendendo aquilo que designava como Anarquismo Católico, opondo-se ao New Deal porque, em sua opinião, o conjunto de programas promovia uma dependência excessiva em relação ao Estado. Os dois exemplos convocam duas tradições claramente americanas. Coughlin e o populismo, Day e alguns dos símbolos primevos e fundadores da nação.⁷⁶ O tipo de intervencionismo que Day advogava não excluía o apoio do Estado mas pretendia torná-lo redundante, responsabilizando não cada pessoa isoladamente, mas como membro de uma comunidade:

Catholic Workers believed that Jesus was to be found in the poor and suffering (whom they called ambassadors of Christ) and that it was the responsibility of Christians to perform works of mercy rather than wait for agencies of the state or church to act.

(Fisher, 2000:114)

O discurso de Cedar não só não é imune à conjuntura social e económica da Depressão como reflete alguns dos seus principais conflitos. Utilizando os relatos que Babe Bennett escreveu para o jornal, o advogado elenca depois uma série de excentricidades que Deeds teria cometido. Embora descontextualizadas, todas as ações descritas correspondem a factos. Babe Bennett contestará, mesmo assim, a sua veracidade. Os factos aconteceram mas não são verdadeiros, foram, diz a personagem de Jean Arthur, "colored to make him look silly". Os factos são equívocos porque, justamente, já não podem ser apenas descritos, precisam de uma narrativa que os integre e, sobretudo, uma história que os evoque. Neste processo, conforme sintetiza Raymond

⁷⁶ A virtude era, para os *founding fathers*, um atributo expresso comunitariamente.

Carney, "The individual is liable not only to be pressured bureaucratically and scrutinized socially but is actually threatened with being made over into something or someone else." (Carney, 1986: 269)

Deeds ouve a acusação contrariado mas, de certa forma, pressentimo-lo, resignado. O primeiro sinal para despertar do silêncio que se auto-impôs é dado pelo próprio advogado de acusação quando este falseia explicitamente um dos factos representativos da presumida loucura de Deeds: "I myself unable to keep pace with his mental quirks and constantly fearful of assault turned down an opportunity to represent him as his attorney". Capra mostra-nos a cara de Deeds quando ouve o advogado e a expressão é muito semelhante à que adoptou quando Cobb lhe revelou a verdadeira identidade de Babe Bennett e Deeds percebeu que tinha acabado de ter uma prova da lealdade de Cobb. É a expressão de uma aprendizagem. Cedar já não pode contar apenas com a interpretação dos factos, tem também de falseá-los em absoluto. Este antagonismo representa, parece-nos, o momento em que Capra devolve o diagnóstico de um mal social para o campo individual. Já não é a sociedade que está contra Deeds, ideia que lhe ocorreria enquanto a ameaça à sua identidade permaneceu difusa. Agora a ameaça recomeça a individualizar-se (note-se que foi o tribunal que conseguiu operar esse movimento, objetivando queixosos e réus) e Deeds dispor-se-á rapidamente a aceitar as regras institucionais para se defender. Já não é uma defesa contra a cidade (entretanto também Babe e McWade se retrataram perante Deeds), mas contra certos habitantes da cidade, que podem, no limite, misturar-se com habitantes de Mandrake Falls (caso das irmãs Faulkner).

Quando falar, Deeds recusará todas as formas de diagnóstico, neste sentido é alguém que reconhece a urgência em agir e inscreve-se claramente nos anos 30. A distribuição que advoga da sua fortuna é uma distribuição utilitária, sujeita não a preferências individuais mas a ideais coletivos.⁷⁷ A sua exposição final consiste na observação dos pequenos gestos que individualizam os circunstantes, normalizando as suas diferenças e estabelecendo comparações com o seu próprio comportamento. Obviamente Deeds não é louco. A sua loucura, sabemo-lo desde o início, é, conforme Jim

⁷⁷ Em 1935 Capra e Riskin têm ainda presente (aliás vão continuar a ter quando escreverem *Meet John Doe* e reflectirem os John Doe Clubs nos Epic Clubs) a campanha de Upton Sinclair para governador da Califórnia. Sinclair utilizava um jargão eminentemente socialista para combater ao lado dos Democratas (a sua insistência na *production for use*, por exemplo) e os seus apoiantes organizavam-se também segundo estruturas colectivistas – os *EPIC clubs* sugeriam as cooperativas que King Vidor dramatizara em *Our Daily Bread*, de 1934.

Leach apontava, uma forma de sinalizar até que ponto a cidade desvirtuou os valores que o *heartland* preserva:

Capra's vision is not really screwball at all . . . whereas the only positive strategy in screwball comedy is to accept the all-pervasive craziness, the populist comedy argues that what society regards as crazy (Mr. Deed's attempt to give away his fortune) is really a manifestation of the normal human values with which society has lost touch.

(Leach *apud* Gehring, 1995: xvi)

Com a decisão favorável do tribunal essa ligação volta a ser possível. Entre *Deeds* e *Doe* Capra cumprirá o trajeto que separa uma imprensa ao serviço da informação de uma imprensa que cria ela própria a informação e que é, por isso mesmo, já outra coisa, inevitavelmente mais próxima da propaganda. Este impasse representacional começa por estabelecer-se num plano individual, entre o indivíduo e a comunidade (sob a forma de uma luta entre o espaço rural e o espaço urbano, conforme vemos em *Mr. Deeds*). Transpõe-se depois para o campo das instituições do Estado, em *Mr. Smith* (entre o indivíduo e o governo/congresso); e, por último, em *Meet John Doe*, é encenado entre o indivíduo e a sua própria representação.

3.3. Mr. Smith: O Populismo e o Homem Organizacional

"Stop having kittens"

Mr. Smith Goes to Washington, 1939

Capra quis retratar na trilogia populista o triunfo do indivíduo "against mass conformity" (Capra *apud* Poague, 2004:84), tema que, conforme procurámos explicitar no primeiro capítulo deste trabalho, se articula com outras inquietações de início de século na América, nomeadamente a busca identitária que a chegada ao país de milhões de imigrantes havia deslocado para o centro do debate social. Durante a campanha presidencial de 1912, Woodrow Wilson referira com apreensão: "...individuality is swallowed up. All over the Union, people are coming to feel they have no control over the course of affairs." (Wilson *apud* Whitfield, 2004: 4) Alguns anos mais tarde, em 1922, um dos presidentes que depois lhe sucedeu no cargo, Herbert Hoover, escrevia também sobre esta reserva do indivíduo como garante das liberdades americanas, num livro justamente intitulado *American Individualism*:

Our individualism differs from all others because it embraces these great ideals: that while we build our society upon the attainment of the individual, we shall safe-guard to every individual an equality of opportunity to take that position in the community to which his intelligence, character, ability, and ambition entitle him(...) we shall assist him to this attainment; while he in turn must stand up to the emery wheel of competition.

(Hoover *apud* Hofstadter, 1989: 235)

O texto de Hoover supunha uma regulação mínima por parte do estado, mas incluía, desde logo, formas de atenuar os possíveis excessos de um sistema baseado no princípio da competição, nomeadamente através da garantia de que todos os agentes da comunidade podiam aspirar a ter sucesso, conforme as suas valências. As batalhas *antitrust* de início do século, formalizadas com a adoção de um conjunto de leis ainda durante a era progressista, eram já, elas próprias, instrumentos institucionais moderadores para a ideia de *rugged individualism*, conforme a expressão utilizada por Levine (cf. p.15). Em 1930 John Dewey discutia ainda, em *Individualism Old and New*, a forma como o indivíduo e a sociedade podiam reconciliar aquilo que designava como "material culture" e "moral culture". A primeira organizada em estruturas coletivas ou corporativas, a segunda, anterior mas ainda prevaiente, centrada apenas no indivíduo e excluindo em larga medida a sua valorização através de transferências sociais (Dewey, 1984: 83). A

ideia promovida num dos livros mais lidos da década, *How to Win Friends and Influence People*, de Dale Carnegie, articulava sensivelmente estas ideias para um público mais numeroso, apontando a possibilidade de que as novas formas de organização económica e social determinassem também um conjunto de perícias e virtudes, por parte do indivíduo, diferentes daquelas que os americanos habitualmente associavam ao sucesso. As antigas fórmulas, baseadas no trabalho, resiliência ou empreendedorismo, tinham agora que fazer concessões dentro de estruturas que funcionavam sobretudo de maneira relacional e cujo poder, conforme Capra ilustra em *Mr. Smith Goes to Washington*, decorria também, em boa parte, do reconhecimento destes mecanismos. A crítica de David Thomson a *Mr. Smith* passa exatamente pela incapacidade que Thomson vê no protagonista de fazer concessões a um sistema, característica que lhe parece em total desacordo com o espírito americano e com a sua história:

Washington is about the deals, the compromises, and the bargaining over such things—and it is American because practical democracy believes in compromise staying fair to the ideals. It does not hold by the shrill, teary idealism that makes Smith not just naive, but a step toward fascism (...) Sentimentality leads to fascism quicker than compromise.

(Thomson, 2008: 476-477)

Queremos, no entanto, propor que o filme possa talvez acomodar outro tipo de leituras e, até, que a visão de Jefferson Smith possa não ser, necessariamente, a mesma de Frank Capra. Os depoimentos do realizador sujeitam-no à mesma matriz dos seus protagonistas, mas contêm, muitas vezes, contradições que parecem elas próprias mais significativas.

William Pechter defende que o percurso de *Mr. Deeds Goes to Town* para *Mr. Smith Goes to Washington* e deste filme para *Meet John Doe* revela um pessimismo progressivo, que requer milagres cada vez maiores para resolver problemas cada vez mais difíceis. (Pechter *apud* Poague, 1975: 190). A ideia pode articular-se com uma das formas derogatórias mais comumente aplicadas aos filmes que Frank Capra fez durante os anos 30 - as *fantasies of goodwill*. O qualificativo, criado por Richard Griffith, sublinha a inverosimilhança com que determinados protagonistas do cinema de Frank Capra escapam ao destino que a narrativa lhes parece impor. De forma ainda mais incaracterística, conseguem-no sobretudo através de inesperadas conversões, individuais ou comunitárias, às quais são relativamente alheios mas das quais não podem, de todo, prescindir para validar a sua visão. A natureza eminentemente paradoxal (e inconclusiva)

destes finais traduz, parece-nos, a dificuldade que Capra tem em sintetizar as virtudes e qualidades dos seus protagonistas com a sua *praxis* social. Já o tínhamos notado a propósito de *Mr. Deeds* e em *Mr. Smith* estas retrações são também evidentes.

Em nenhum dos filmes da trilogia existe um triunfo que possamos ver como uma conquista unilateral, cujo prémio dote apenas o protagonista. Coloquemos de parte, por momentos, *Meet John Doe*, uma vez que o seu carácter é ainda mais ambivalente. Em *Mr. Deeds* e *Mr. Smith*, apesar de simular divisões estritas entre as personagens principais e os seus antagonistas (Deeds vs. cidade; Smith vs Taylor/Congresso), Capra recusa, depois (e nas cenas derradeiras isso é mais evidente), aceitar que essa estrutura possa ser rematada através de uma conquista categórica sobre um adversário. A regeneração simbólica quer da cidade, em *Mr. Deeds*, quer do Congresso, em *Mr. Smith*, é, em ambos os casos, produto dos próprios instrumentos institucionais de que esses lugares dispõem. Em *Mr. Deeds* é o tribunal que ratifica a visão do protagonista, em *Mr. Smith* é a conversão do senador Paine (possível apenas pela utilização de um procedimento regimental do Congresso - o *fillibuster*). Quando nos referimos à regeneração de certos símbolos americanos nos filmes de Frank Capra é sobretudo a este processo que estamos a aludir. Um processo que não pretende, julgamos, alterar radicalmente a natureza desses símbolos (movimento que simbolicamente os destruiria), mas sim reconduzi-los na sua integridade, memorada ao longo do filme pelo protagonista.

Em *Mr. Smith*, Capra atenua, inclusivamente, a divisão em que projetara *Mr. Deeds*. O ponto de partida é ainda muito semelhante: Smith, como antes Deeds, favorecido por uma fortuna inesperada deve ausentar-se da sua terra de maneira a poder receber e exercer novos atributos. A partida de cada um dos protagonistas, nos dois filmes, é aproveitada para fazer a apologia da comunidade, que canta *Auld Lang Syne*. Mas *Mr. Smith* assume-se como uma série de imagens em negativo daquilo que Capra filmara em *Mr. Deeds*. Desde logo porque Smith, apesar de ser, como Deeds, alheio à sua boa fortuna, fica ainda assim deslumbrado por recebê-la. Os seus méritos, ainda que assinaláveis, dificilmente o recomendariam para o Senado, mas Smith está de tal forma fascinado com a possibilidade de emular os seus ídolos (que são os heróis da história nacional) que nunca questiona o processo que levou à sua nomeação.

Taylor e Paine começam por indicar Horace Miller ao governador, mas os vários comités preferem Henry Hill. O governador opta, então, por aquilo que vê como uma solução de compromisso e escolhe Jefferson Smith. A sua escolha não é, naturalmente, tão arbitrária quanto o lançamento da moeda com que Capra filma a decisão final sugere.

São os filhos do governador que primeiro introduzem o nome de Smith - chefe dos Boy Rangers - e o que o decide, finalmente, a fazer a nomeação, é também o sucesso mediático de que Smith usufrui depois de ter apagado um fogo florestal em Sweetwater.

Smith é, nas palavras do governador, "A simpleton. A big eyed patriot. Knows Lincoln and Washington." O conhecimento que tem dos antigos presidentes contribui para o seu descrédito junto dos outros políticos. Para mais Smith "stands at attention in the the Governor's presence", ou seja, sugere ser submisso em relação às figuras do poder político. Mas a submissão de Jeff é sobretudo para com a sua própria imaginação, e a forma como esta representa os símbolos americanos, conforme o filme revelará. Quando chega a Washington o seu deslumbramento tem que ver com a maneira como a cidade, aquela em particular, encena a sua história. Smith chega a um templo e procede à adoração dos seus ídolos. O seu périplo inicial pelos monumentos da cidade é um sinal da sua reverência em relação à história americana, característica que Smith partilha com Deeds em termos semelhantes: "I see a small Ohio farm boy becoming a great soldier", diz Longfellow Deeds a Babe Bennett, no túmulo de Ulysses S. Grant, "... and I can see that Ohio farm boy being inaugurated as President. Things like that can only happen in a country like America."

No entanto, se estes símbolos serviam, em *Mr. Deeds*, para reforçar uma retórica populista que era já um dos atributos iniciais de Longfellow Deeds, em Jefferson Smith o conjunto de referências às figuras da história norte-americana serve sobretudo para reforçar a convicção de Smith no funcionamento do próprio sistema. Procede daí, parece-nos, a leitura de Morris Dickstein:

Capra's attack on machine bosses in Mr Smith has nothing to do with the Depression; it's part of the reformist litany of the earlier Progressive period. The depredations of the Taylor machine serve merely as the occasion for Capra's civics lesson about the American system, and as a metaphor for his growing sense that stifling concentrations of power threaten to make this lesson irrelevant.

(Dickstein, 2009: 490)

Repare-se que é apenas no momento em que o Congresso parece frustrar essa crença de Jefferson Smith no sistema, formalizando a acusação de Paine, que a personagem tem algo a dizer perante os símbolos da sua devoção. Em todas as anteriores cenas em que víamos Smith, de forma ritual, perante as figuras do Lincoln Memorial, Smith permanecera em silêncio. A sua admiração, intestada e ainda apenas produto da sua imaginação, era total, e o efeito que tinha em Smith era deixá-lo extasiado, em

absoluto silêncio. Depois Smith começa a descrever das suas convicções (facto que o filme não irá, em absoluto, validar) e só nesse momento a sua retórica faz inteiramente sentido dentro de um ideia de populismo:

There are a lot of fancy words around this town. Some of them are carved in stone. Some of them I guess the Taylors and Paines put them up there so that suckers like me could read them. Then you find out what man actually do... Well I'm getting out of this town so fast.

A insistência com que os filmes que compõem a trilogia (mas também, mais geralmente, toda a filmografia de Capra) são associados a ideias populistas será sobretudo justa, mas contribui muitas vezes para ignorar certas contradições presentes nessas obras que diretamente desafiam essas ideias. Conforme definido por Gehring no seu estudo sobre Capra, *Populism and the Capra Legacy*, o populismo corresponderia a uma "basic belief held by many people that the superior and majority will of the common man is forever threatened by the usurping, sophisticated, evil few." (Gehring, 1995: 1). Gehring refere ainda outras características:

...a celebration of rural and/or small-town life, mythic-like leaders who have risen from the people (also reflecting the movement's often patriotic nature), an adherence to traditional values and customs (mirroring the phenomenon's strong sense of nostalgia), anti-intellectualism (in an elitist sense), a faithfulness to honest labor, and a general optimism concerning both humanity's potential for good and the importance of the individual.

(idem)

A definição é também útil pela própria dificuldade que a palavra "populismo" referencia. Elusivo enquanto conceito político-ideológico, o populismo é, mesmo considerando apenas as suas manifestações empíricas, extremamente difícil de limitar a um conjunto claro e prático de regras, passível de ser utilizado como instrumento referencial. A história da sua aplicação, a sua ubiquidade em múltiplos contextos e discursos, transformam-no num instrumento necessariamente impreciso. Paul Taggart prefere salientar uma característica ausente da definição proposta por Gehring, nomeadamente a aversão à política partidária:

At its root, populism, as a set of ideas, has a fundamental ambivalence about politics, especially representative politics. Politics is messy and corrupting, and involvement comes only under extreme circumstances. In this sense, populism seeks to avoid habitual political involvement. Populism is reluctantly political. Overcoming their reluctance, populists engage in politics when they perceive crises.

(Taggart 2000: 3)

Jefferson Smith não é sequer um político renitente. Tudo na sua personalidade e postura acusam um político militante, empenhado nas causas públicas e imbuído de um sentido de missão que não é apenas contingencial, é sobretudo histórico. Ina Rae Hark sugere um outro sincretismo que podemos observar de forma mais clara em *Mr. Smith*:

In its later incarnation, populism influenced not only Ford but many films in Depression-era Hollywood because it appealed to both sides of the political fence: its attacks on the excesses of capitalism in defense of the common man appealed to the Left, while the solution based in self-reliance that it offered also fit the conservative agenda.

(Hark, 2007: 35)

Sabemos que Sidney Buchman, o argumentista com o qual Capra trabalhou em *Mr. Smith*, era um comunista militante e o processo de escrita e reescrita do guião foi marcado por uma vigilância mútua. Também Robert Riskin, embora menos politizado, diferia politicamente do conservadorismo de Capra, de modo que as contradições que encontramos na obra do realizador e, sobretudo, nos textos dos seus filmes, procederão naturalmente destas visões diferentes.

A leitura dos textos adaptados por Capra à luz de ideias conjuráveis ao populismo é, de facto, um dos temas mais recorrentes na bibliografia dedicada ao realizador. Poague traça a origem destas leituras a uma tentativa de associar género e ideologia, de modo a obter um instrumento de análise mais específico, cuja validade dos resultados seria mais fácil de verificar:

...it is certainly true of the current state of Capra scholarship that the traits most in question in defining the kind of movie made by Frank Capra are political or ideological traits. In Capra's case, at least, "genre" and 'ideology' are effectively synonymous.

(Poague, 1994: 23)

Mas talvez o que mais contribua para estas leituras seja a referência constante, quer em cada uma das obras da trilogia quer nas inúmeras entrevistas que Capra foi concedendo ao longo dos anos, a um *common man*, que serviria de modelo a todos os protagonistas destes filmes. O *common man* seria o "militante" populista por excelência, uma figura que teria como principais virtudes a sua autossuficiência, o seu trabalho e o seu carácter, alguém simples nos seus afetos e prático nas suas movimentações, perfeitamente integrado na sua comunidade e na sua história (tudo virtudes consagradas do sonho americano) e constituía-se, desta forma - e enquanto imagem idealizada - no elo moral entre a sociedade e o sonho americano. Deeds e Smith são protótipos bastante seguros desta figura. Repare-se, a título de exemplo, como a rapidez e arbitrariedade da

ascensão de Smith ao Congresso o protegem da desconfiança com que o *common man* olha habitualmente para as elites e símbolos do poder.

Mas a associação desta figura ao populismo parecia, de certa forma, poder também limitar a sua mobilidade social. Este *common man* representaria não ainda a corporização do sonho americano, note-se, mas tão só o seu potencial merecimento. De outra forma poderia facilmente transformar-se numa das imagens de poder contra as quais era definido. O que o populismo faz ao *common man* é, portanto, não apenas habilitá-lo perante o *american dream*, descrevendo as suas virtudes, mas também, de maneira mais importante, colocar o sonho americano apenas no âmbito dessas virtudes. O *common man* representaria, assim, não apenas a possibilidade do sonho americano mas o seu próprio objetivo.

Os filmes que Capra dirigiu referir-se-ão, constantemente, a este atrito. Quando, em *It's a Wonderful Life*, Potter perguntar a George Bailey se tem medo do sucesso, estará a referir obliquamente essa relutância presente no populismo, pouco interessado, pelo seu próprio carácter, em ocupar o poder. A dificuldade é, no entanto, apenas com os valores mais elementares do populismo, e não, de todo, com a ética do sucesso americano. Conforme escreve Barbara Deming:

...film after film is obedient to a compulsion to clear of any serious censure the big money man, the big breadwinner...Censure of the idle rich but not of the rich who work for their money is of course in the Puritan tradition. And it is in that tradition for a millionaire to be identified with...the common man. For is he not just that - the common man who has fulfilled himself?

(Deming *apud* Bergman, 1992: 139)

Ideias que Andrew Bergman associava depois aos filmes que Capra realizou:

For Capra, Americans were all the same - social class served as a character, rather than an economic definition. Beneath the silky hats were common man who had ridden their initiative all the way.

(Bergman, 1992: 138)

O principal obstáculo que Deeds e Smith têm que ultrapassar é, portanto, o de não serem merecedores (num sentido prático) da sua boa fortuna. Mas este requisito, enfatizando desde logo a importância de um merecimento moral (primeira forma de redimirem o sucesso) afasta-os, em muitas circunstâncias, das instituições em que se movimentam. A solidão que os protagonistas destes filmes têm invariavelmente de enfrentar deriva quase sempre desta incapacidade para convocar os outros sem o auxílio

de um poder instituído, daí que seja necessário, em muitos filmes, reformar os vilões. Os atos redentores que os filmes de Capra contêm são sobretudo o testemunho dos limites de qualquer projeto populista e uma imagem nítida das suas contradições (um movimento que desconfia dos partidos políticos mas não pode prescindir deles; um movimento que descrê das elites com poder mas que aspira, pela crença no sucesso individual, a uma prova da sua efetividade que só pode ser reconhecida dentro de um sistema organizado que contemple essas categorias). A conversão dos vilões é, neste sentido, a única forma capaz de garantir a salvação dos heróis nos filmes de Frank Capra. Smith ainda dispôs dessa fortuna.

3.4. *Meet John Doe* e os atos redentores

This is a society dedicated to the proposition that all men can be other than they are created.

- Christopher Bigsby, Don B. Wilmet⁷⁸

Potter: *Oh, confound it, man. Are you afraid of success?*

It's a wonderful life, 1946

Em 1940, depois de mais de uma década ao serviço da Columbia Pictures, Capra produziu e realizou *Meet John Doe*. Escrito em parceria com Robert Riskin - como grande parte da sua filmografia dos anos 30 - o filme marca o fim da trilogia populista, uma série de obras (como referenciámos *Mr. Deeds Goes to Town* e *Mr. Smith Goes to Washington* são os outros elementos compósitos) que encenam a luta do indivíduo numa sociedade cujos instrumentos de poder apenas aparentemente estão ao seu dispor. Capra tentou aqui sintetizar vários temas que percorrem os seus filmes anteriores e, num conjunto de referências mais declaradamente autobiográficas, situar-se dentro do sistema de produção que engendrou o cinema clássico norte-americano.

Para além do diálogo evidente com outros filmes do realizador, *Meet John Doe* evoca ainda a época em que foi produzido, quando as inquietações próprias da Grande

⁷⁸ *The Cambridge History of American Theatre*. vol.III. New York: Cambridge University Press. 2000, p.20

Depressão davam lugar a receios ainda maiores, que pareciam comentar da pior maneira os radicalismos ideológicos da década cessante.

Long John Willoughby, o protagonista de *Meet John Doe*, é uma personagem cujo único destino possível parece ser o de transformar-se, dentro da própria diegese, numa outra personagem. Neste processo, que deve muito a certos mecanismos da comédia clássica, mas que transcende, aqui, os limites próprios de cada género cinematográfico, reside, parece-nos, grande parte da ambiguidade com que esta obra - mais do qualquer outra na carreira de Frank Capra - propõe caracterizar a sociedade coeva; sobretudo na sua dificuldade de operar certos sincretismos, que o eclodir de um novo conflito armado à escala mundial pareciam tornar cada vez mais urgentes.

Robert Riskin e Frank Capra deixaram a Columbia Pictures sensivelmente na mesma altura (o argumentista em 1938, o realizador em 1939). Riskin trabalhou depois algum tempo para a produtora de Samuel Goldwyn - a Goldwyn Pictures, onde assumiu a função de produtor. Capra fez ainda *Mr. Smith Goes to Washington* para a Columbia, e Harry Cohn, em 1939, mas projetava também já uma nova posição institucional dentro do sistema de produção cinematográfica de Hollywood. Entretanto, a produção de dois filmes para a Goldwyn Pictures foi suficiente para que Riskin ambicionasse voltar a trabalhar como argumentista e determinou que o seu projeto seguinte pudesse, mais uma vez, coincidir com o do realizador com quem tinha trabalhado durante toda a década. A Frank Capra Productions, companhia independente, foi criada em 1939 por Capra e Riskin, e o seu primeiro filme marcaria, entre outras coisas, o fim da chamada trilogia populista e também a última colaboração entre os dois.⁷⁹ O projeto supôs a adaptação de uma *short story* de Joseph Connell e de dois guiões já existentes sobre a história original. Tais processos de aglutinação eram, à época, muito comuns. Jo Swerling tinha escrito um desses guiões e terá servido de intermediário para que Riskin e Capra tomassem conhecimento da história.⁸⁰

Com *Meet John Doe*, no entanto, este processo não cessou de reformular-se e o guião final só adquiriu a sua forma definitiva muito depois de ter começado a produção do filme. Este facto reflete as inúmeras dúvidas que o realizador e Riskin partilhavam a propósito, sobretudo, do final da história. Mas ilustra também uma época particularmente

⁷⁹ Capra detinha 3/5 da empresa e Riskin os restantes 2/5.

⁸⁰ A versão que Capra dá na sua autobiografia é ligeiramente diferente e teria sido o próprio escritor da história original a sugeri-la ao realizador. De qualquer maneira, estas versões diferentes são comuns no livro de Capra, pelo que preferimos, para questões de facto, os relatos que os biógrafos dos vários intervenientes documentam e, sobretudo, aqueles que se sobrepõem com maiores semelhanças de obra para obra, como neste caso.

importante, em que os acontecimentos contemporâneos acabam por ter uma importância maior nos vários momentos de produção de um filme.

Ian Scott, um dos biógrafos do argumentista, discute a intenção de Capra e Riskin em associarem, mais claramente do que aquilo que vemos na versão final, o papel do antagonista (outra vez desempenhado por Edward Arnold) a ideologias radicais, colocando-o a ler, por exemplo, o *Mein Kampf* ou o *Das Kapital*.⁸¹ Uma versão anterior do guião, escrita por Robert Presnell e Richard Connell, tinha por título *The Life and Death of John Doe* e ilustrava (ou pelo menos sugeria), de facto, a morte do protagonista. As constantes hesitações, avanços e recuos, traduzem o empenho que Capra e Robert Riskin colocaram no projecto. Na sua autobiografia Capra escreve sobre *Meet John Doe* como a obra que finalmente poderia reunir o gosto dos críticos e do público. O filme, sobretudo pelas suas condições de produção, que deixavam total autonomia ao realizador, era o exponencial da sua frase de marca "one man, one film" e a oportunidade não apenas de validar a sua vontade de produzir desta maneira as suas obras mas também, no mesmo movimento, a verdade da própria proposição. Se *Meet John Doe* fosse o triunfo popular e crítico que Capra entreviu então o seu mote teria que estar certo, e também o discurso que o sustentava.⁸² Na sua versão final, o argumento conta a história de Ann Mitchell, uma colunista de um jornal - o New Bulletin- que publica a carta de uma personagem que inventou, a qual ameaça suicidar-se, na véspera de Natal, como forma de protesto em relação ao estado do mundo. A carta é assinada por um John Doe. Perante o possível embaraço de ser desmascarado como uma fraude, o jornal entrevista uma série de John Does dispostos a reclamar a redação da carta. O papel será então atribuído a Long John Willoughby (interpretado por Gary Cooper).

Parte significativa dos textos exegéticos sobre *Meet John Doe*, para além de relevarem uma alteração no enfoque da narrativa - que concentra agora as suas estratégias na descrição de ideologias radicais (o subtexto sobre o fascismo, por exemplo) - assinalam certos paralelismos entre o argumento e alguns aspectos biográficos da vida de Frank Capra. A identificação da personagem de Gary Cooper com o realizador é evidente

⁸¹ Teria ainda existido uma cena na qual D. B. Norton é visitado, em sua casa, por um homem do povo. Uma cena muito semelhante àquela que existe em *Mr. Deeds Goes to Town*, e que tem um lastro biográfico, conforme referimos, na própria vida de Frank Capra.

⁸² A saída de Capra da Columbia servia também para estabelecer uma sùmula do caminho percorrido pelo realizador até aí. Na sua autobiografia este momento é narrado comparando o ordenado que recebia quando ingressou no estúdio e o ordenado do seu último filme. Capra rematou aqui a sua verdadeira história de sucesso em Hollywood, que é, curiosamente, uma história intimamente ligada à da ascensão de um estúdio de cinema. Nunca mais poderá sublinhar um final feliz, na sua biografia, com semelhante clareza.

a vários níveis. Desde logo porque Long John Willoughby é alguém cuja realização pessoal depende inteiramente de um sistema tecnológico que está para além da sua capacidade resolutive e que, deste modo, tem necessariamente de ser integrado para poder ajudar o protagonista nas suas acareações. Do mesmo modo, também Capra terá que ceder parte da sua autonomia a um sistema cujas regras ele próprio não apenas identifica ou cumpre mas também representa.

A existência de uma infranarrativa, que reconta, em termos genéricos, a mesma história do filme, e cujos referentes se situam dentro da própria produção cinematográfica, é discutida em detalhe por Raymond Carney:

...he [Capra] deliberately parallels the creation of the figure of "John Doe," brought into existence by the bureaucracies within the film, with the creation of the figure of the character played by Gary Cooper, brought into existence by the narrative systems of the film itself.

(Carney, 1986:347)

Não é apenas a escolha do ator principal, mas todo o processo eminentemente criativo que se segue: a atribuição de um guião, a criação de uma imagem, a promoção de uma história, tudo isto o filme duplica e parece sublinhar.

Dudley Andrew identifica o mesmo paralelismo, mas prefere analisar as narrativas mais concentradas que as *montage sequences*, de Slavko Vorkapitch, engendram dentro do filme de Capra, as quais, segundo o autor, alertam o espectador para a dupla encenação que o filme necessariamente representa e, nesse processo, se constituem como os elementos mais simbólicos que ele contém (cf. Andrew, 1984: 86). Dudley Andrew privilegia o paralelismo formal, a inserção de uma técnica não realista (que revela as suas costuras) remete o espectador para um estado de alerta em relação aos "narrative systems of the film itself" sobre as quais escrevia Raymond Carney. O efeito, para além de tornar aparente o trabalho de criação contribui ainda para elidir aspectos identitários mais específicos e inatos: "There is no self separate from what has been planned, scripted, edited and orchestrated (in life or in film)." (Carney, 1986: 347) prossegue Carney. E conclui:

There is no unsullied identity, no pure state of desire or vision. Individuals (if such a word suffices) are all already inscribed in the system, speaking its discourse, heaped with history, relationships, and obligations.

(*ibidem*: 348)

Nas suas continuadas encenações sobre os obstáculos que o *common man* tem de ultrapassar Capra teria feito desaparecer a identidade do seu protagonista. Mas na verdade

Long John Willoughby (por extensão, John Doe) tem muito pouco de *common man*, o anonimato do seu nome representa melhor um dos membros das multidões que Capra vinha filmando desde *The Strong Man*, a sua volubilidade e sujeição aos instrumentos de poder é total. De modo que John Doe é tão imprevisível quanto é manipulável.

O modelo em que Capra sintetizara habitualmente as suas histórias, um confronto entre David e Golias que David vencia pela sua coragem e carácter, dificilmente encaixava na narrativa de *Meet John Doe*. O antagonista, neste filme, é também o seu principal coadjuvante durante grande parte da história. John Doe não se constrói, portanto, na relação antagónica que estabelece com um vilão ou com uma ameaça. Todo o filme ilustra a jornada que o protagonista terá que fazer precisamente até poder encontrar o vilão, até conseguir perceber a ameaça. É ainda uma jornada de aprendizagem, aquela que a personagem terá de realizar, como Deeds e Smith também realizaram, mas aqui trata-se da construção do seu próprio carácter. A anagnórise que John Doe deve cumprir representa a mais factível das submissões: para ser feliz precisa agora de aprender a ser uma ficção. Só assim poderá prolongar o afeto de Ann Mitchell.

Leland Poague realça a distância que esta personagem representa em relação aos outros heróis da trilogia. Escreve o autor que Doe não é claramente bom ou mau quando a história começa e, neste sentido, aproximar-se-ia mais da *persona* com que Capra trabalhou os filmes de Harry Langdon (cf. Poague, 1975:190). A comparação é recorrente e o próprio Capra gostava de a incentivar. Os protagonistas que Langdon encarnou em *Tramp Tramp Tramp*, *The Strong Man* e *Long Pants* são personagens inteiramente dependentes da sua boa ou má fortuna. Anti-heróis apenas com um vestígio de volição, e cujo sucesso da sua história valida em qualquer dos filmes um sucesso social, não individual. É a sociedade que reconhece o dever de proteger Langdon. E mesmo a utilidade de tal prestação é apenas moral. A principal virtude de Langdon é, por assim dizer, tornar os outros virtuosos, ajudando-o ou tolerando-o. De facto, apesar do realizador gostar de mencionar ou conceder esta possível influência para os heróis que filmou nos anos 30 (ou, mais precisamente, até *Meet John Doe*, de 1941), a verdade é que apenas Doe, por ser durante grande parte do filme moralmente neutro, se ajusta às características de Langdon.

As diferenças em relação ao habitual modelo trabalhado por Capra e Riskin terão sido também parte significativa das dificuldades que os dois tiveram para escrever um final satisfatório. Quando Ann Mitchell, no início do filme diz a Connell, seu editor, que tem uma história para pelo menos dois meses sobre a vida e aspirações "[of] a wide eyed

youngster facing a chaotic world" o que faz é descrever precisamente Deeds e Smith. Os dois serão agora, dentro da diegese, uma criação. A coluna descreverá "the problem of the average man, of all the John Does".⁸³

Em que medida Doe difere de Deeds e Smith é algo que podemos perceber nos primeiros minutos do filme. Quando Doe primeiro aparece oferecem-lhe um trabalho. Doe está a olhar para um prato com comida, diz que aceita o trabalho (precisamente fazer de John Doe) e desmaia. Este Doe ainda não é, portanto, fundamentalmente, diferente de Deeds e Smith, apenas a situação em que se encontra. O momento que o afasta dos outros dois protagonistas da trilogia vem imediatamente depois. Doe e o Coronel chegam ao hotel onde vão ficar hospedados, o jornal já pagou a Doe roupas novas e Doe sente-se renovado. O luxo conforta-o. Muito diferente de Deeds ou Smith (Smith tem que ser levado por Clarissa às compras, não é de todo autónomo nesses trabalhos). Para mais o Coronel não tem direito (nem pretende) as mesmas regalias. O contraste parece acusar Doe e o amigo diz-lhe isso mesmo, que se habituará a uma série de coisas que o irão destruir: "That fifty bucks in your pocket is beginning to show on you already". Em *Lady For a Day*, por exemplo, o luxo emprestado a Apple Annie era integrado com uma dignidade que Doe não possui. Apple Annie vestida como uma senhora da alta sociedade evocava, apesar de tudo, uma possibilidade que nos comovia, Doe agasta-nos. Não espanta que Capra e Riskin lhe tenham dado, ao contrário de Deeds e Smith, um verdadeiro *sidekick*, que vai comentando os seus movimentos e lhe serve de consciência moral. Mas o realizador e o argumentista fazem do Coronel alguém que não só descrê da mudança como a associa a um defeito. A não cedência do Coronel é muito mais radical do que a de Deeds e Smith. A sua intransigência vem do facto de, como diz Doe, ele não gostar de pessoas. O coronel é, pois, o antipopulista, a sua função como consciência de Doe anuncia já o que Thomson viu no filme - um Capra assustado com o populismo que descrevera:

The film ends with Norton being told he'll never beat the people, but the picture describes the people as dangerous, a mob ready to be tilted in any direction. In short, you feel Capra's idealism dissolving, and it's not comfortable. He was never again able to make a straight comedy. The haunting underside of populism had left him afraid of America.

⁸³ Riskin haverá depois de tratar não já o *average man* mas a *average town* em *Magic Town* (1947) e o paralelismo com *The Whole Town's Talking* (1935) é também evidente. Escrito por Riskin e Swirling e dirigido por John Ford, o filme conta as peripécias de um funcionário que é confundido com um gangster. Depois de preso, o personagem interpretado por Edward G. Robinson é libertado e o seu patrão decide que deve escrever uma coluna chamada: *The life of Mannion by the man who looks like Mannion*.

Depois da primeira emissão de rádio, Doe, assustado com a sua voz (tudo o que corresponda a um reforço da identidade é primeiro integrado de forma hesitante), foge. Norton pede a Anne para o convencer a voltar: "Present it to him as a great cause for the common man". O que era uma dignidade acrescida que Deeds e Smith convocavam é aqui o instrumento maior de um logro. John Doe só ganha uma consciência moral quando lê o seu papel, na primeira transmissão radiofónica, e a sua reação é fugir. A sua relutância em encarnar a personagem deriva da impossibilidade de alguém como John Doe enganar as pessoas ou trabalhar para Norton. O "Wake up John Doe, you're the hope of the world", que lê no final da primeira transmissão radiofónica parece ser o primeiro momento em que se apercebe disto. A frase remata o seu primeiro discurso, uma espécie de tratado ideológico de cariz populista, com uma simplicidade discursiva própria para ser distribuída porta a porta: "The character of a country is the sum total of the character of its little punks"; "we can't win the old ballgame unless we have team work"; "and your team mate, my friends, is the guy next door to you!"

Na sua estrutura, a história de *Meet John Doe* é a história de uma redenção, tal como acontece em muitos outros filmes de Capra. Mas John Doe tem que redimir-se, em grande parte, daquilo que nunca foi seu. Por outras palavras, tem que redimir-se de não ter uma história que lhe pertença. A sua crise não é apenas uma crise de identidade é também uma crise de autoria e, neste sentido, inscreve-se claramente nas inquietações que o próprio realizador tinha, em relação às funções criativas numa arte compósita como o cinema. O facto de ser o filme com maior autonomia criativa que Capra tinha realizado até então terá contribuído ainda mais para essa sobreposição.

O herói de Capra e Riskin é, contudo, John Doe, não é Long John Willoughby. A história aponta para esse modelo, desenvolvendo-se sobretudo no conjunto de peripécias que vão tornar aparente a Long John as vantagens de ser John Doe. Mas apesar de acreditarmos nas vantagens que Long John tem em tornar-se John Doe (Barbara Stanwyck, por exemplo) é mais difícil acreditar que a conversão de Long John, no final do filme, seja mais do que isso - o reconhecer de um conjunto de vantagens. Isto acontece, julgamos, porque o passado de Long John é também ele neutro, não lhe reconhecemos virtudes (ou defeitos), a sua própria carreira como basebolista não merece distinção. A única virtude que lhe podemos associar é a de, inicialmente, quando chega ao jornal, não pretender ser o John Doe que escreveu a carta, mas apenas alguém que

procura um emprego. A hesitação de Capra e Riskin para caracterizarem, de forma tão clara como nos outros filmes da trilogia, o protagonista, refletirá também, conforme escrevia Leland Poague, "Capra's growing doubts about 'social mythmaking' at a time when Hollywood seemed to be outpreached and out-mythed by the likes of Goebbels and Hitler" (Poague, 2005: 4). Daí que seja impossível reproduzir com resultados semelhantes, os mesmos itinerários que identificámos em *Mr. Deeds* e *Mr. Smith*.

Cremos que o melhor exemplo desta impossibilidade acontece quando, perto do final, durante a convenção dos John Doe Clubs, Doe, por ordem de D. B. Norton, é remetido ao silêncio. As mesmas cenas existem nos dois filmes anteriores e servem sobretudo para preparar uma cena final, em que o protagonista recobrará a voz e as suas convicções. "No matter what one may feel in mind and heart", escreve Robert Sklar, "identity is dialogic and performative, involving display of self to others" (Sklar e Zagarrío, 1998: 47). O silêncio a que Doe é obrigado rouba-lhe totalmente a identidade, porque Long John, convertido em John Doe, não tem qualquer passado, não tem, como Mr. Deeds, Mandrake Falls, ou Mr. Smith os Boy Rangers, qualquer sítio ou atividade à qual regressar. A única forma de sugerir um reinício para Doe é através do seu sacrifício. Conforme notava Raymond Carney:

At some point in their respective films, Longfellow Deeds, Jefferson Smith, Long John Willoughby, and George Bailey each attempt to run away from the systems in which they find themselves entangled, but Capra is clearly critical of their efforts to escape.

(Carney, 1986: 264)

A sequência da convenção, em *Meet John Doe*, marca portanto o momento em que Capra, não podendo deslocar o protagonista para espaços que o protejam e envolvido numa nova conjuntura política que parecia desafiar as próprias ideias de comunidade e militância social conforme o realizador as tinha até então representado, precisará de estabelecer novos modelos narrativos para adequar novas realidades. Algo que, cremos, nunca chegou a acontecer.

CONCLUSÃO

"Ours is essentially a tragic age. So we refuse to take it tragically."

D.H. Lawrence (*Lady Chatterley's Lover*, 1928)

O conjunto, vasto e notável, das obras exegéticas sobre Frank Capra e sobre os anos da Grande Depressão parece desaconselhar reaproximações a estes temas. A superabundância de pontos de vista e a qualidade argumentativa com que são apresentados fazem com que, inevitavelmente, amiúde nos confrontemos com a redundância das nossas abordagens e, talvez de maneira ainda mais dissuasora, com a insuficiência que por vezes nos sugerem as nossas próprias formulações. Porquê, então, escolher Frank Capra? E porquê, de forma agravada, insistir no Capra que melhor conhecemos - o realizador de sucesso de filmes como *Mr. Deeds Goes to Town* ou *Mr. Smith Goes to Washington*? Desde logo porque a exuberância teórica, analítica e crítica a que aludimos, embora intimidante, nos situa ao mesmo tempo dentro de um diálogo contínuo e riquíssimo de referências à história americana e à história do cinema que se torna irresistível explorar. Capra é um dos mais discutidos realizadores, a Grande Depressão uma das épocas mais detalhadas por historiadores e artistas. A sobreposição dos dois temas supõe já uma interação entre elementos da cultura popular e a *gravitas* própria da conjuntura histórica, que os desenvolvimentos tecnológicos da época potenciaram.

Frank Capra é o realizador por excelência dos anos 30. As virtudes e os defeitos que podemos ponderar na sua obra comunicam permanentemente com a época em que emergiram. Capra trabalhou dentro de uma tradição que o próprio ajudou a fundar, fixando e consagrando alguns dos mais importantes géneros cinematográficos. Mas dentro desses modelos o realizador firmou ainda uma outra matriz. Os seus filmes, que são, em grande parte, as suas histórias, ajudam a circunscrever uma época. Que tenham, em muitos casos, sobrevivido e influenciado a maneira como continuamos, hoje, a ver cinema, é também a medida da sua originalidade. Se Frank Capra fixou, como escrevíamos, um modelo, dentro do código de vários géneros – um arco que une todas as suas realizações – e esse modelo é, conforme procurámos defender ao longo deste trabalho, o resultado da época em que foi sendo elaborado (os anos 30), a inscrição desse modelo (chamemos-lhe *capraesque* ou *capracorn*, etc.) na tradição cinematográfica americana, não se desvinculando da sua matriz mais específica, assinala a empatia com

uma outra história, mais arcana – a história de um país, os Estados Unidos da América – e com um conjunto de elementos que convocam vários momentos da sua história e símbolos da sua tradição.

Este trabalho não pretendeu, em todo o caso, ser o levantamento dos referentes dramáticos que a história coeva foi fornecendo a Capra e aos seus argumentistas, ou, similarmente, ser sobretudo a descrição contextualizada de cada um desses referentes. A promoção dos voos *lighter than air* em *Dirigible*; as *flappers* em *Ladies of Leisure*; a corrida aos bancos em *American Madness* e *It's a Wonderful Life*; os vendedores de maçãs em *Lady For a Day*; os símbolos associados aos poderes totalitários em *Meet John Doe*, etc.; são exemplos que ajudam a filiar Capra numa tradição cinematográfica realista, mas contribuem menos para o definir como um homem do seu tempo, empenhado num diálogo permanente com a contemporaneidade americana.

Procurámos, portanto, definir aquelas que cremos terem sido as formas privilegiadas em que se estabeleceu este diálogo. Num primeiro momento, até *Mr. Deeds Goes to Town*, através do permanente questionar sobre as hipóteses de mobilidade na sociedade americana. Depois, procurando a reabilitação institucional de um mítico individualismo sobre o qual se teria erguido a nação, alterando-lhe sensivelmente as características e, por último, incidindo cada vez mais em narrativas capazes de escutinar a importância alargada dos novos meios de comunicação de massa, entre os quais o próprio cinema.

Quisemos ainda notar certas ascendências, dentro da obra do realizador, mais remotas do que as primeiras colaborações com Robert Riskin. Quando, no final dos anos 80, a Columbia Pictures conseguiu recuperar e proceder ao restauro da maioria dos filmes que Capra realizara para o estúdio durante a transição do cinema mudo para o cinema sonoro, ficaram disponíveis um número considerável de obras cujo conhecimento fora, até essa altura, sobretudo indireto, baseado, em alguns casos, apenas na memória que o próprio realizador lhes reservara na sua autobiografia. E antes desses filmes tinham já existido as experiências com Langdon.

Em certo sentido quando Capra começa a concentrar-se nos meios de comunicação de massa, nas formas como a informação e as imagens se reproduzem e são, nesse processo, essencialmente alteradas, o que está a fazer é a refletir ainda sobre o primeiro processo criativo que lhe granjeou sucesso, o da criação da *persona* de Langdon.

Apesar da forma abrupta e trágica como Langdon mergulhou na obscuridade, no início dos anos 30, não ter dependido apenas (conforme Capra acreditava) da alteração

das características da sua *persona* (o modelo que Langdon protagonizara era já contrário à Depressão, representava alguém cujo possível heroísmo, repare-se, não era em nenhum momento capaz de ser reforçado pelas circunstâncias; que tinha como principal adjuvante o seu maior defeito - uma inocência extrema - e que dependia inteiramente da sorte) Capra ficou para sempre com essa imagem de um sucesso cumprido e logo depois desbaratado pela introdução de alterações equívocas à sua fórmula. Também por isso os protagonistas e histórias que filmou, não terão, depois de institucionalizado o seu sucesso nos anos 30, sofrido alterações substantivas; ou, pelo menos, certos desenlaces das suas histórias não terão tido a audácia de as sinalizar.

Um certo extremismo crítico que ainda prevalece em relação à sua obra partirá também, cremos, da identificação destas renúncias. Manny Farber descreve Capra como o Horatio Alger do cinema americano; Pauline Kael queixa-se do sentimentalismo das suas narrativas: "No one else can balance the ups and downs of wistful sentiment and corny humor the way Capra can - but if anyone else should learn to, kill him." (Kael, 1984: 383). O mesmo sentimentalismo que Agee assinalara, aquando da estreia de *It's a Wonderful Life*, em termos bem mais positivos: "(...) one of the most efficient sentimental pieces since A Christmas Carol." Para depois acrescentar: "Often, in it's pile-driving emotional exuberance, it outrages, it insults, or at least accosts without introduction, the cooler and more responsible parts of the mind" (Agee, 2005: 271)

Graham Greene, um dos mais constantes defensores do realizador, comparava nos seguintes termos *Mr. Deeds* e *Fury*, as obras de Capra e Lang em 1936:

Only for a few minutes in the courtroom does he lose heart and refuse to defend himself: he is never an helpless victim, like the garage-man behind the bars watching the woman lift her baby up to see the fun, and he comes back into the ring with folk humor and shrewdness to rout his enemies for the sake of the man they have ruined.

(Greene, 2007: 133)

Concluindo depois, sobre Capra: "He believes in the possibility of happiness; he believes, in spite of the controlling racketeers, in human nature. Goodness, simplicity, disinterestedness: these in his hands become fighting qualities." (*idem*) E entre a apologia de Greene e a acusação de Kael existem, provavelmente, os mesmos argumentos, ainda que valorados de forma distinta.

No permanente esforço de integração e reconhecimento do seu percurso num país que era, afinal, o seu país de acolhimento, Capra terá sido o mais americano dos

realizadores. Em 1980, durante uma entrevista, diria mesmo: "I have no identity because I canceled my identity. I have no fatherland." (Capra *apud* Sklar e Zaggarrio, 1998: 47)

A hipótese que Cassavetes formulou - "Maybe there really wasn't an America, it was only Frank Capra."- indica também, neste sentido, a mais provável das suas origens, num espaço que imaginou, e ao qual pôde depois, sem qualquer receio ou atrito, chamar América.

BIBLIOGRAFIA

Adams, Timothy Dow. *Telling Lies in Modern American Autobiography*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1990.

Agee, James. *Film Writing and Selected Journalism*. New York: The Library of America, 2005.

Aitken, Ian, ed. *The Documentary Film Movement: An Anthology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

Allitt, Patrick. *The Conservatives: Ideas and Personalities Throughout American History*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Alpers, Benjamin L. *Dictators, Democracy, and American Public Culture: Envisioning the Totalitarian Enemy, 1920s-1950s*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2003.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 2006.

Andrew, J. Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction*. London: Oxford University Press, 1976.

Andrew, J. Dudley. *Film in the Aura of Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

Barkan, Elliott Robert. *And Still They Come: Immigrants and American Society, 1920 to the 1990s*. Wheeling, IL: Harlan Davidson, 1996.

Beach, Christopher. *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2002.

Bergman, Andrew. *We're in the Money: Depression America and its Films*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1992.

Bernstein, Matthew. *Walter Wanger, Hollywood Independent*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Bolino, August C. *From Depression to War: American Society in Transition--1939*. Westport, CT: Praeger Publishers, 1998.

Booker, M. Keith. *Film and the American Left: A Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.

Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. London: Continuum, 2004.

- Bordwell, David, Janet Staiger, e Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.
- Boscia-Mulè, Patricia. *Authentic Ethnicities: The Interaction of Ideology, Gender Power, and Class in the Italian-American Experience*. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- Bowman, Barbara. *Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg, and Wyler*. New York: Greenwood Press, 1992.
- Braudy, Leo, e Marshall Cohen, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6th ed. New York: Oxford University Press, 2004.
- Buckland, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2000.
- Capra, Frank. *The Name Above the Title: An Autobiography*. [s.l.]: Da Capo Press, 1997.
- Carey, Patrick W. *Catholics in America: A History*. Westport, CT: Praeger, 2004.
- Carey, Patrick W. *The Roman Catholics in America*. Westport, CT: Praeger, 1996.
- Ceplair, Larry e Englund, Steven. *The Inquisition in Hollywood: Politics and the Film Community: 1930-1960*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Cohan, Steven, e Ina Rae Hark, eds. *The Road Movie Book*. London: Routledge, 1997.
- Cohen, Paula Marantz. *Silent Film & the Triumph of the American Myth*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Cook, David A. *A History of Narrative Film*. 3rd ed. New York: W. W. Norton, 1996.
- Deacy, Christopher. *Screen Christologies: Redemption and the Medium of Film*. Cardiff, Wales: University of Wales Press, 2001.
- DeNitto, Dennis, and William Herman. *Film and the Critical Eye*. New York: Macmillan, 1975.
- Dewey, John. *Individualism Old and New*. New York: Prometheus Books, 1984
- Dinnerstein, Leonard, Nichols, Roger L. e Reimers, David M. *Natives and Strangers: A Multicultural History of Americans*. New York: Oxford University Press, 1996
- Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Eldridge, David. *American Culture in the 1930s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Fisher, James T. *Catholics in America*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Gledhill, Christine, Janet Staiger, and Kristin Thompson. "Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith's *Underground* And King Vidor's *the Crowd*." *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Ed. Jane Gaines. Durham, NC: Duke

- University Press, 1992. 129-167.
- Gaines, Jane, ed. *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, NC: Duke University Press, 1992.
- Gehring, Wes D. *American Dark Comedy: Beyond Satire*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.
- Gehring, Wes D., ed. *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood Press, 1988.
- Gehring, Wes D. *Populism and the Capra Legacy*. Westport, CT: Greenwood Press, 1995.
- Gianos, Phillip L. *Politics and Politicians in American Film*. Westport, CT: Praeger Publishers, 1998.
- Greene, Graham. *The Graham Greene Film Reader: Mornings in the Dark*. Manchester: Carcanet, 2007.
- Griffith, D. W. *The Rise and Fall of Free Speech in America*. Los Angeles, 1916.
- Hark, Ina Rae, ed. *American Cinema of the 1930s: Themes and Variations*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2007.
- Higson, Andrew, and Richard Maltby, eds. *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*. Exeter, England: University of Exeter Press, 1999.
- Himmelberg, Robert F. *The Great Depression and the New Deal*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- Hjort, Mette, and Scott Mackenzie, eds. *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.
- Hofstadter, Richard. *The American Political Tradition and the Men Who Made It*. 1989
- Houchin, John H. *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2003.
- Horowitz, Joseph. *Artists in Exhile: how refugees from twentieth-century war and revolution transformed the american performing arts*, 2008
- Humm, Maggie. *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace, 1939.
- Kael, Pauline. *5001 Nights at the Movies*. London: Zenith, 1984
- Kazin, Alfred. *Starting Out In The Thirties*. London: Secker & Warburg, 1966.
- Kennedy, David M. *Freedom from fear: the American people in Depression and war*. New York: Oxford University Press, 2005

Klinger, Barbara. "Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies." *Screen* 38.2 (1997): 107-128.

Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.

Lagumina, Salvatore J., Frank J. Cavaoli, Salvatore Primeggia, and Joseph A. Varacalli, eds. *The Italian American Experience: An Encyclopedia*. New York: Garland, 2000.

Langman, Larry. *American Film Cycles: The Silent Era*. Westport, CT: Greenwood Press, 1998.

Levine, Lawrence W. *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*. New York: Oxford University Press, 1993.

London, Jack. *The road*. London: Rutgers University Press, 2006

Lord, Eliot , Trenor, John J. D. e Barrows, Samuel J. *The Italian in America*. New York: B.F. Buck, 1905

Levy, Bill. *John Ford: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press, 1998.

McBride, Joseph. *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. New York: St. Martin's Griffin, 2000.

McGovern, James R. *And a Time for Hope: Americans in the Great Depression*. Westport, CT: Praeger, 2000.

MacCann, Richard Dyer. *The People's Films: A Political History of U.S. Government Motion Pictures*. New York: Hastings House, 1973.

Marks, Martin Miller. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. New York: Oxford University Press, 1997.

Martin, Terence. *Parables of Possibility: The American Need for Beginnings*. New York: Columbia University Press, 1995.

Nash, Ogden. *Candy is Dandy*. London: Andre Dutsch, 2006

Neve, Brian. *Film and Politics in America: A Social Tradition*. New York: Routledge, 1992.

Poague, Leland, ed. *Frank Capra: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.

Poague, Leland. *Another Capra*. New York: Cambridge University Press, 2005

Poague, Leland. *The Cinema of Frank Capra: An Approach to Film Comedy*. New York: A.S, Barnes and Company, 1975.

Reynolds, R. C. *Stage Left: The Development of the American Social Drama in the Thirties*. Troy,NY: Whitston, 1986.

- Richardson, Brian. "One Introduction: The Struggle for The Real--Interpretive Conflict, Dramatic Method, and the Paradox of Realism." *Realism and the American Dramatic Tradition*. Ed. William W. Demastes. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1996. 1-14.
- Roffman, Peter, e Jim Purdy. *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1981.
- Sarris, Andrew. *You Ain't Heard Nothin' Yet: The American Talking Film: History & Memory, 1927-1949*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Shindler, Colin. *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society, 1929-1939*. New York: Routledge, 1996.
- Sherle, Victor, e Levy, William. *The Complete Films of Frank Capra*. New York: Citadel Press, 1992.
- Sievers, W. David. *Freud on Broadway: A History of Psychoanalysis and the American Drama*. 1st ed. New York: Hermitage House, 1955.
- Sklar, Robert, Zagarrio, Vito ed. *Frank Capra: Authorship and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press, 1998
- Smedley, Nicholas. *A Divided World: Hollywood Cinema and Emigre Directors in the Era of Roosevelt and Hitler, 1933-1948*. Chicago: Intellect, 2011.
- Smoodin, Eric. *Regarding Frank Capra: Audience, Celebrity, and American Film Studies, 1930-1960*. Durham and London: Duke University Press, 2004
- Smyth, J.E. *Reconstructing American Historical Cinema: from Cimarron to Citizen Kane*, The University Press of Kentucky, 2006.
- Stephen. *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003.
- Stone, Albert E. *Autobiographical Occasions and Original Acts: Versions of American Identity from Henry Adams to Nate Shaw*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Trans. Barbara Fasting. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
- Thomson, David. *Have you seen...* London: Penguin, 2008
- Thomson, David. *Gary Cooper*. London: Penguin, 2009
- Turner, Graeme. *Film as Social Practice*. London: Routledge, 1999.
- Tynan, Kenneth. *Profiles*. London: Nick Hern Books, 2007.

- Tzouliadis, Tim. *The Forsaken: An American Tragedy in Stalin's Russia*. London: Penguin Press, 2008
- Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Wecter, Dixon, e Corey Ford. "From Riches to Rags." *A Time to Remember A Time to Remember*. Ed. Don Congdon. New York: Simon and Schuster, 1962. 29-33.
- Whitfield, Stephen J. *A Companion to 20th Century America*. Malden: Blackwell Publishing, 2004
- Wojahn, David. "The State You Are Entering: Depression and Contemporary Poetry." *New England Review* 17.1 (1995): 110-123.
- Wood, Richard, e David Culbert, eds. *Film and Propaganda in America: A Documentary History: World War I*. Vol. 1. New York: Greenwood Press, 1990

Filmografia

Filmes que compõem o *corpus*

(Apresentados cronologicamente)

1926

TRAMP TRAMP TRAMP (Harry Langdon Corp./First National)

Realizador: Harry Edwards/ Frank Capra

Argumento: Arthur Ripley (uncr), Hal Conklin (uncr), Harry Langdon (uncr), Frank Capra (uncr)

Elenco: Harry Langdon, Joan Crawford, Edward Davis

7 reels

1926

THE STRONG MAN (Harry Langdon Corp./First National)

Realizador: Frank Capra

Argumento: Arthur Ripley, Hal Conklin, Robert Eddy, Frank Capra (uncr)

Elenco: Harry Langdon, Priscilla Bonner, Arthur Thalasso

7 reels

1928

THAT CERTAIN THING (Columbia Pictures)

Realizador: Frank Capra

Produtor: Harry Cohn

Argumento: Elmer Harris

Elenco: Viola Dana, Ralph Graves, Burr McIntosh

7 reels

1930

LADIES OF LEISURE (Columbia Pictures)

Realizador: Frank Capra

Argumento: Jo Swerling

Elenco: Barbara Stanwyck, Ralph Graves, Lowell Sherman, Marie Prevost

98 mins.

1931

PLATINUM BLONDE (Columbia Pictures)

Realizador: Frank R. Capra

Argumento: Robert Riskin, Jo Swerling, Dorothy Howell

Elenco: Robert Williams, Loretta Young, Jean Harlow

89 mins.

1933

LADY FOR A DAY (Columbia Pictures)

Realizador: Frank Capra

Argumento: Robert Riskin (adap. do conto de Damon Runyon "Madame La Gimp")

Elenco: May Robson, Warren William, Walter Connolly, Ned Sparks

95 mins.

1936

MR DEEDS GOES TO TOWN (Columbia Pictures)

Realizador: Frank Capra

Argumento: Robert Riskin (adap. do texto "Opera Hat" de Clarence Budington Kelland

Elenco: Gary Cooper, Jean Arthur, Lionel Stander, Douglass Dumbrille

115 mins.

1939

MR SMITH GOES TO WASHINGTON (Columbia Pictures)

Realizador: Frank Capra

Argumento: Sidney Buchman (adap. do conto "Gentleman from Montana" de Lewis R. Foster)

Elenco: James Stewart, Jean Arthur, Claude Rains, Edward Arnold, Thomas Mitchell

129 mins.

1941

MEET JOHN DOE (Frank Capra Prods./ Warner Brothers)

Realizador: Frank Capra

Produtores: Frank Capra, Robert Riskin

Argumento: Robert Riskin (adap. do conto "A Reputation" de Richard Connell e posterior tratamento "The Life and Death of John Doe" de Connell e Robert Presnell

Elenco: Ronald Colman, Jane Wyatt, Edward Everett Horton

132 mins.

Outros

(Apresentados alfabeticamente)

American Madness, Frank Capra, 1932

Broadway Bill, Frank Capra, 1934

Flight, Frank Capra, 1929

Forbidden, Frank Capra, 1932

Fury, Fritz Lang, 1936

Holiday, George Cukor, 1938

It Happened One Night, Frank Capra, 1934

It's a Wonderful Life, Frank Capra, 1946

Long Pants, Frank Capra, 1927

Lost Horizon, Frank Capra, 1937

Magic Town, William Wellman, 1947

Make Way For Tomorrow, Leo McCarey, 1937

Our Daily Bread, King Vidor, 1934

Submarine, Frank Capra, 1928

Sullivan's Travels, Preston Sturges, 1941

The Bitter Tea of General Yen, Frank Capra, 1933

The Man Who Could Work Miracles, 1936, Lothar Mendes

The Miracle Woman, Frank Capra, 1931

The Whole Town's Talking, John Ford, 1935

These Three, William Wyler, 1936

You Can't Take It With You, Frank Capra, 1938